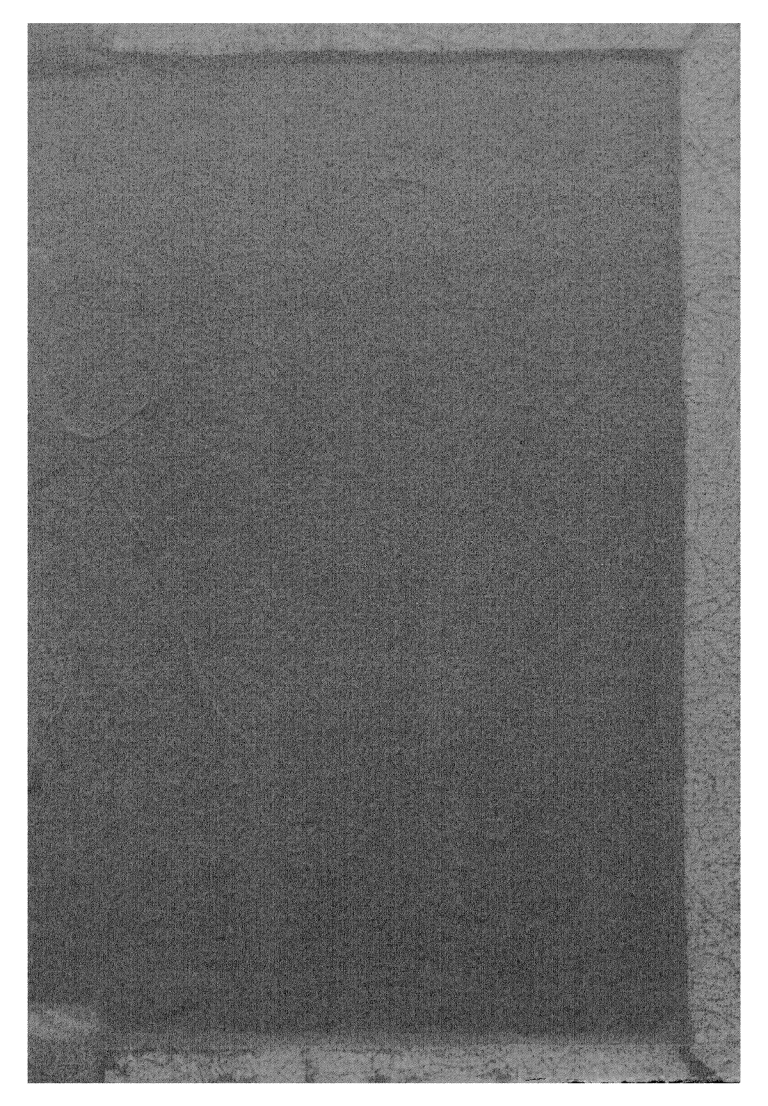
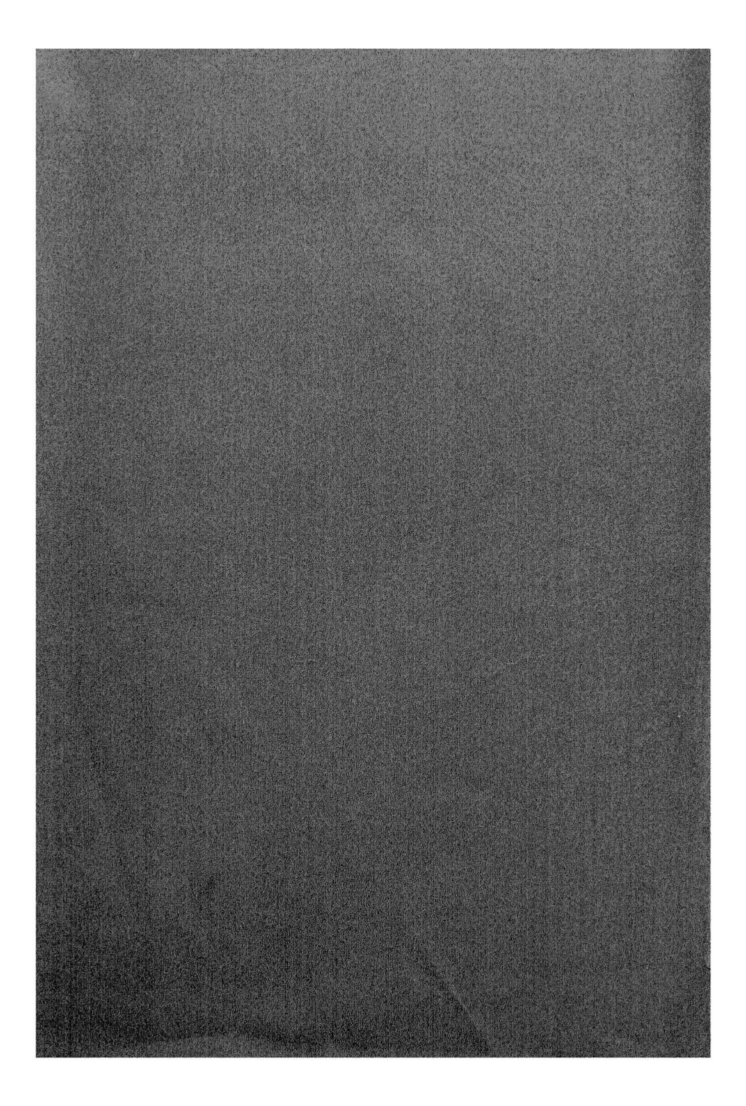






فصول
مجلة النقد الأدبي



المسرح والتجريب

(الجزء الثاني)

المجلد الرابع عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٥

عدد ممتاز



المجلد الرابع عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٥

المسرح والتجريب

(الجزء الثاني)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



السعر: ثلاثة جنيهات

- الأسعار في البلاد العربية:
الكويت ١,٧٥٠ دينار ــ السعودية ٣٠ ريال ــ سوريا ١٣٣ ليرة ــ المغرب ٧٥ درهم ــ سلطنة عمان ٢٢٦ بيزة ــ العراق ٢ دينار ــ لبنان ٥٠٠٠ ليرة ــ البحرين ٣٠٠٠ فلس ــ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ــ الأردن ٢,٥ دينار ــ قطر ٣٠ ريال ــ غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار ــ تونس ٥ دينار ــ الإمارات ٢٧ درهم ــ السودان ٦٧ جنيها ــ الجزائر ٢٤ دينار ــ ليبيا ١,٧ دينار.

- الاشتراكات من الداخل:
عن سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشا، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

- الاشتراكات من الخارج:
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ــ ٢٤ دولارا للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ــ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ــ ١٦ دولارا).

- ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:
مجلة «فصول» الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ شارع كورنيش النيل ــ بولاق ــ القاهرة ج . م . ع.

- الإعلانات: يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.

المسـرح والتجريب

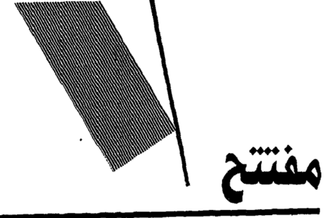
(الجـزء الثـانى)

• فـى هـذا العـدد

المجـلـد الرابـع عشـر
العـدد الأول
ربيـع ١٩٩٥

المسرح والتجريب

(الجـزء الثـانى)



مفتتح

التجريب المسرحى في حياتنا

– ١ –

هل يمكن القول إنه نشأ عندنا مسرح تجريبى أصبح عنصراً من عناصر الحضور المسرحى العربى؟ وهل يمكن الحديث عن نشاط تجريبى متصل فى المسرح؛ تأليفاً وإخراجاً وأداء؟ وهل أصبحنا نمتلك بيوتاً مسرحية لها تاريخها المقترن بالتجريب؟ وهل نرى حولنا مجموعات طليعية مسرحية متتابعة، ينطلق اللاحق فيها من حيث انتهى السابق، تأكيدا للدلالة الجميلة التى ينطوى عليها هذا السطر من شعر أدونيس: بدءوا من هناك فابتدئ من هنا؟ أغلب الظن أن الإجابة عن هذه الأسئلة ستكون بالنفى؛ لأن فعل التجريب بوجه عام لايزال فعلاً مناقضاً للثقافة السائدة التى نعيشها، وأسسه المعرفية والاجتماعية والثقافية مناقضة للأسس التى لها سطوة المسلمات القاهرة فى مجتمعاتنا العربية.

ويزيد من دلالة النفى، فى هذا السياق، أن التجريب فى المسرح فعل جمعى؛ لأن المسرح نفسه فعل جمعى، يشترك فيه المؤلف والمخرج والممثل والموسيقار ومصمم المشاهد ومهندس الإضاءة وغيرهم فى صنع ضفيرة متناغمة الأبعاد من الإبداع الجمعى. وحتى عندما ينفرد الكاتب بنفسه، ويقوم بالمغامرة الأولى للتجريب وحيداً مع أوراقه، فإنه يضع فى اعتباره أن الفعل التجريبى الذى ينسج خيوطه الأولى إنما هو فعل يتجسد بمجموعة

طليعية، وأن معنى المجموعة هو الوجه الآخر من معنى الطليعة، وأن مايربط بين أفراد المجموعة الطليعية هو التسليم بالأساس المعرفى الأول من التجريب؛ وهو نقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذى يولّد السؤال، وممارسة حرية الإبداع فى أصفى حالاتها، تجسيداً للحدث الدرامى الذى هو نقيض السكون الخانع والصمت الذليل والتصديق العاجز. هذا البعد الجمعى من التجريب المسرحى يؤسس حضوره، فى علاقة سببية، بشروط أكثر تعقيداً وصعوبة من الشروط التى يتطلبها التجريب الروائى أو الشعرى فى بقية أنواع الأدب؛ حيث فردية الإبداع والتلقى تختلف عن الصفة الجماعية الملازمة للنشاط المسرحى، ابتداء من لحظة التأليف التى تنطوى على الوجود الجمعى، وانتهاء بلحظة التلقى التى هى تجسيد فعلى للحضور متعدد الأبعاد لهذا الوجود. وما بين الابتداء والانتهاء، تقع آليات التنفيذ التى تحتاج إلى تكاتف الجهود أو العمل الذى يجاوز قدرة الفرد الواحد. هذه الشروط نفسها هى التى تفرض ازدهار المسرح فى فضاء ديموقراطى، على الأقل بالمعنى النسبى، حين نفكر فى العالم الثالث الذى نتطلع فيه إلى الممارسة الملموسة للتعددية وحق الاختلاف، ونرجو شيوع الإيمان بالمساواة والحرية بوصفهما جناحى التسامح الذى هو المناخ الطبيعى لكل إبداع.

وإذا كان الفضاء الاجتماعى السياسى الثقافى المعقد للعالم الثالث ينطوى على قيود متعددة إزاء الحركات الطليعية الجمعية، وينبنى على حساسية مفرطة إزاء الحضور الجمعى لهذه الحركات، ومن ثم الحضور الجماهيرى للفعل المسرحى، فإن هذا الفضاء لايفرض القيود نفسها، أو يمارس درجة القمع ذاتها، فى مواجهة أفعال التجريب الفردية فى الشعر أو الرواية، فالتجريب الشعرى قرين الغموض الذاتى الذى يفقده الأثر الجماهيرى فى الغالب، ويوقعه فى أغوار الأسرار الذاتية الخالصة للفرد لا الجماعة.

والرواية عمل لا يفارق دائرة الفرد فى فعلى الأداء والتلقى، وكلا الفعلين لايتطلب الحضور الجماهيرى الذى يستلزمه المسرح، أو الدعم متعدد الأطراف الذى يحتاج إليه. وذلك هو أحد الأسباب التى أدت إلى ازدهار الرواية فى العالم الثالث، واحتلالها المكانة التقليدية للشعر، وتحولها إلى الفن الطليعى الأول الذى يصوغ الحضور الجمعى فى عملية تلق فردية، ويصل بين الفرد والجماعة من منظور الأصوات المتعددة التى تجسد مشكلات الحاضر وتصوغ أحلام المستقبل، فى شكل فردى لايكف عن التحول فى حركته الدائمة التى لا تخلو من معنى التجريب.

ولا أقصد من هذه المقارنة التقليل من شأن الشعر بالقياس إلى الرواية، أو من قيمة الرواية بالقياس إلى المسرح، وإنما أقصد إلى تأكيد خصوصية المسرح، من حيث هو فعل أداء تمارسه مجموعة تهدف إلى تحقيق هدف وتوصيل رسالة، وتتلقاه مجموعات كبرى تنفعل بالهدف وتتأثر بالرسالة. والحضور الجمعى لهذا الفعل هو بعض تكوينه، وهو السبب الأول فى اشتباكه المباشر مع القضايا الحيوية المؤرقة للجمهور الذى يتلقاه بالحوار وفى فعل الحوار. أعنى بذلك أن الطبيعة الحوارية للمسرح، خصوصاً على مستوى

التجريب، ليست حواراً مقصوراً على مؤدين يتحركون على خشبة هى تمثيل رمزى لحجرة مغلقة، أو يتبادلون الحوار فيما بينهم دون وعى منهم بالأطراف الأخرى التى تشاركهم فعل الحضور، وإنما هى حوار متوتر يدور على ثلاثة مستويات متزامنة على الأقل: حوار بين مؤدين، وحوار بين كلمات هؤلاء المؤدين وكل علامات العرض غير اللغوية، وحوار بين كلمات الأداء وعلامات العرض من ناحية واستجابات المتلقين المشاهدين من ناحية ثانية. وإذا كانت حوارية المسرح علاقة متعددة الأبعاد، متباينة المستويات، فذلك لأنها علاقة مفتوحة، تحطم الوجود الرمزى للحائط الرابع (بل لكل حائط)، وتشرك النظارة بكيفية تستبدل بصفة المتفرج أو المتلقى السلبية الصفة الإيجابية للمشارك الذى يسهم فى إنتاج وإعادة إنتاج العرض، بواسطة الحوار وفى فعل الحوار. ويترتب على ذلك أن مشاهدة الفعل التجريبى للمسرح إسهام فى أدائه، وتوسيع لدائرة المنتجين له من مجموعة المؤدين المباشرين إلى المجموعة الكبرى من المشاركين، ونقل له من خشبة المسرح التقليدية أو الدائرة المحدودة أو المعمل المنعزل إلى الميدان والساحة والشارع المفتوح، على نحو ما يحدث فى أقطار متعددة من دول العالم الثالث؛ حيث التفاعل العفوى مع الجمهور على مستويات كثيرة، والاشتراك معه فى الأداء الذى يتحول إلى فعل اجتماعى سياسى بأكثر من معنى يؤرق السلطات التى تريد أن تبقى كل شئ على ماهو عليه.

ويتأكد المعنى الاجتماعى السياسى لهذا الفعل عندما نقرنه بأسسه المعرفية ودوافعه الفكرية، وهى الأسس والدوافع التى تبدأ من استبدال السؤال الذى لا تقنعه إجابة بالتصديق المذعن إلى كل إجابة. ويعنى ذلك أن الاستراتيجية الأساسية للتجريب هى تثوير وعى المتلقين، وتحويل الوعى الثائر إلى وعى ضدى، نقضى، نقدى، لايكف عن مساءلة كل شئ، ابتداء من حدوده هو بوصفه وعياً، وانتهاء بحدود اللغة ـ النظام ـ السلطة ـ القوة. وإذا كان الفعل التجريبى للمسرح يجسد طبيعته الحوارية المتعددة على كل المستويات، مؤكداً مشاركة المتلقين فيه، فإنه يجسد توتراً قائماً فى عقول هؤلاء المتلقين وأفئدتهم، ولكن على النحو الذى يرفع هذا التوتر من حضوره المكبوت إلى حضوره المعلن، ومن وضعه المقموع بأعراف المعتاد والمألوف إلى الوضع الذى يسائل هذه الأوضاع، ومن استسلامه إلى كوابح اللغة التى ترسخها التشكلات الخطابية السائدة إلى التمرد على هذه التشكلات ونقض تلك الخطابات.

والخطاب الحوارى لهذا الوعى الضدى الذى ينطوى عليه فعل التجريب المسرحى، ويخرجه أو يؤسسه فى وعى المتلقى المشارك، هو الخطاب النقيض لخطاب السلطة القائمة. وحضوره جمعى مهما كان هامشياً فى علاقته بالخطابات السائدة. وهامشيته هى سر عدائيته الصدامية الاستفزازية التى تسعى إلى لفت الانتباه إلى حضوره، ونقض سطوة خطابات القوة بتقويض مايؤكد الخوف منها، ومن ثم تحويلها من خطابات تبدو أزلية مجاوزة للتاريخ وإمكان التغيير إلى خطابات تاريخية قابلة للتغيير. وحين يتجسد هذا الخطاب الحوارى، رغم هامشيته، فى فعل الممارسة التجريبية الجمعى، فإنه يتحول إلى فعل من أفعال

التمرد على سلطة القوة فى المجتمع، متخذاً شكل التظاهرة (الاحتفالية) الكرنڤالية التى تنقض التراتب بين الطبقات، وتسقط الحواجز بين الأفراد، أعنى التظاهرة (الاحتفالية) التى تقترن عفويتها بمبدأ الرغبة لامبدأ الواقع، ولا تنفصل حيويتها عن النقض الدائم للمسلمات، ولا ثوريتها عن الرفض الحاسم لكل أشكال التراتب أو كل تجليات مركزية اللوجوس.

ولا شئ يسبب الرعب لسلطة القوة فى العالم الثالث مثل هذه التظاهرة (الاحتفالية) الكرنڤالية التى تطيح بالأسس التى تستند إليها قوة السلطة، والتى يجسّد فعل التجريب المسرحى شكلاً من أشكالها الأدائية المتفجرة بالعنف المضاد. ولذلك، تسارع السلطات التى تمثل القوة فى العالم الثالث إلى قمع هذا الشكل، وإحاطة فعله الأدائى بسياج من التحريم والقيود التى تخنقه، أو تقضى عليه بوصفه تظاهرة (احتفالية) كرنڤالية، ومن ثم تحويله عن مجراه من حيث هو إمكان متجدد للوعى الضدى. ويمكن أن تبدى هذه السلطات شيئاً من التسامح إزاء قصيدة طليعية يكتبها شاعر منعزل، ويتبادلها أفراد هامشيون لا تأثير لهم. ويمكن أن تبدى تسامحاً أقل أو أكثر إزاء رواية تناوش سطوة القوة وتعرى قمعها ماظل عدد القراء محدوداً، وهو محدود بالفعل فى العالم بسبب الأمية المنتشرة بين مستويات القراء وتقلص دوائر القراءة بالقياس إلى دوائر المشاهدة. ولكن لا تسامح مع فعل التجريب المسرحى، حين يتحول إلى فعل كرنڤالى يعصف بكل شئ، وينقض التراتب فى كل شئ.

والواقع أن حركة الأنواع الأدبية فى علاقتها بالتجريب، فى الفضاء السياسى المعقد للعالم الثالث، تدفع إلى مقدمة الوعى نوعاً من التصور الجيوبولوتيكى لحركة التجريب، ذلك لأن الجغرافيا السياسية، فى حالات كثيرة، تحدد إمكان التجريب المسرحى وعدم إمكانه فى العالم الثالث المهوّس بالسياسة. وفى الوقت الذى تزدهر فيه الرواية فى أغلب أقطار هذا العالم، إلى الدرجة التى نقلت مركز الثقل التقليدى من العالم الأول إلى العالم الثالث، وقضت على المعنى الآفل للمركزية الأوروبية فى الرواية، فإن ازدهار المسرح على وجه العموم، والتجريب المسرحى على وجه الخصوص، قرين توفر مجموعة بعينها من الشروط التى تتحقق أو لا تتحقق، بدرجات متباينة ومستويات متعددة، فى هذا القطر أو ذاك من أقطار العالم الثالث. ومن الواضح أنه كلما تأصلت الممارسة الديموقراطية فى المجتمع، وسمحت التركيبة السياسية بنوع من التعددية، واقترن التسامح بحركة جناحيه: المساواة والحرية، وأفضت التركيبة السياسية إلى حراك اجتماعى يتأسس برؤية عالم لا تحتجز عبادة الماضى تطلعه إلى المستقبل، وكلما تلازمت الحرية السياسية والحرية الاجتماعية التى لاتفرّق بين الرجل والمرأة، أو تمايز بين أبناء الطائفة أو القبيلة، وتستبدل بأقانيم الطائفية أو القبيلة أو النزعة البطريركية حضور المؤسسة المدنية وقيم المجتمع المدنى، وكلما اقترن هذا التلازم بحركة فكرية تعنى الوجود الواعد لحركة العقل فى مواجهة النقل، والاجتهاد فى مواجهة التقليد، أقول إنه بقدر وجود هذه الشروط، كلها أو بعضها، يتحدد حيز الفضاء الذى يتحرك فيه إبداع التجريب على كل المستويات، وفى كل المجالات، بعضه أو كله، بخاصة تجريب المسرح الذى يلازم هذه الشروط وجوداً وعدماً.

وأتصور أن التفاعل بين هذه الشروط يضع السياسى فى علاقة ملازمة للاجتماعى والثقافى، ويؤدى إلى أن يتبادل كل شرط الأثر والتأثير مع غيره، على نحو يؤدى إلى صياغة وضع معرفى سائد، تنطقه تشكلات خطابية تسيطر على الأجهزة الإيديولوجية للدولة، وذلك على نحو يمنع أى خطاب مناقض من التأثير، ويحول دون أية تشكلات خطابية هامشية والتسرب إلى علاقات هذا الوضع المعرفى الذى ينبنى على العداء المتأصل لفعل التجريب. ولكن، من ناحية أخرى، فإن التفاعل بين هذه الشروط لايفصل بين عناصر تركيبة القوة التى يضعها فعل التجريب هدفاً أولياً من أهدافه، جنباً إلى جنب الوضع المعرفى الملازم لها والخطاب الذى يشيع هيمنتها، وذلك على نحو يتحول معه الهدف إلى موضوع يقوم الفعل التجريبى بتعريته والكشف عن آلياته، فى تظاهرته (الاحتفالية) الكرنفالية.

مؤكد أن العلاقة بين التجريب المسرحى وهذه الشروط ليست علاقة آلية بحال؛ فهناك الوسائط المعقدة، ودور المبادرات الفردية، والعلاقات الجدلية بين الوعى والواقع، ودور الطليعة فى تحدى الشروط اللاإنسانية، وهناك اللاحتمية التى تعصف بالصرامة المنطقية لقانون السببية. ولكن يبقى التلازم حاسماً بين شروط المجتمع المدنى فى أبعاده الإيجابية وفضاء التجريب الإبداعى فى المسرح بوجه خاص. ودليل ذلك أن بلدان العالم الثالث التى يوجد فيها التجريب المسرحى، بدرجة أو بأخرى، هى البلدان التى تتحقق فيها بعض هذه الشروط بدرجة أو أخرى. وفى الوقت نفسه، فإن الحيز الكيفى الذى يشغله التجريب المسرحى فى هذه البلدان يتناسب طردياً مع الدرجة التى يتجسد بها حضور المجتمع المدنى بشروطه المختلفة. وحين أفكر فى البلدان الأفريقية التى اقتحمت مجال التجريب المسرحى، نيجيريا على سبيل المثال، أو البلدان الآسيوية مثل الهند، أو أمريكا اللاتينية وعلى رأسها كوبا والأرجنتين، أو البلدان العربية (ولا داعى للتمثيل لأسباب لاتخفى على فطنة القارئ)، فإن معادلة التناسب تتأكد بالقرائن المتعددة.

إن التجريب المسرحى (كفعل التجريب بوجه عام) لايمكن أن يتأصل فى بلد بينه وبين عتبات الديموقراطية أشواط بعيدة. ولايمكن أن يوجد على سبيل الحقيقة لا المجاز فى قطر لايسمح للمرأة بالصعود إلى خشبة المسرح. ولا يزدهر فى دولة لا تسمح مؤسساتها بوضع المسلّمات موضع المساءلة، ولا تحت قيادة عسكرية أو شبة عسكرية لا تعرف سوى معنى الطاعة المطلقة والتصديق المطلق للقائد الزعيم الملهم، ولا فى ظل سلطة سياسية لاتعرف سوى معنى الإجماع، ولا تحت هيمنة طائفة دينية تنفى حق غيرها من الطوائف فى الوجود أو الاختلاف عنها فى التأويل. ولا يصل فعل التجريب إلى درجة الحضور فى ثقافة تفزع من الآخر، وتتعود فيها الذات النظر إلى المغاير نظرة الريبة، كأنها تختزل الموقف المتعصب للقطر المنغلق على نفسه، ذلك الذى ينظر إلى الأقطار المختلفة نظرة التوجس المستريب. ولن يصل فعل التجريب إلى حده الأدنى فى المجتمع الذى يقمع فيه النقل نقيضه العقل، أو تكون السيادة للتقليد على الاجتهاد، والاتباع على الإبداع، والتعصب على التسامح، والتمايز على المساواة، والتصديق على المساءلة، والإجابة المطلقة على السؤال المفتوح.

وإذا كانت الخصوصية الثقافية للعالم الثالث تتشكل فى الخطاب المعادى للتجريب باسم التقاليد القديمة، أو دعوى الحفاظ على المألوف فى مواجهة البدعة، وحماية الإجماع من مخالفة الآحاد، فإن هذه الخصوصية تتشكل فى الخطاب نفسه باسم مسميات أكثر حداثة من حيث الظاهر. والدور الذى لعبه مفهوم الثقافة الوطنية، فى تشكلات الخطاب المعادى للتجريب، دور يمكن رصده، من هذا المنظور، على مستوى الوضع الذى تحوّل فيه المفهوم إلى تعصب قومى. وبدل أن تقوم الممارسة الضيقة لهذا المفهوم بتأكيد الخصوصية من منظور لايعرف العداء للآخر بالضرورة، ويثرى فعل التجريب بأصول شعبية حيوية، اقترنت التطبيقات العملية لهذه الممارسة بتصلب فكرى ونزعة تعصب معادية لأى انفتاح على الآخر. والعداء للآخر هو الوجه الثانى من العداء للحوار، فى هذا السياق، سواء على مستوى الحوارية التى هى طبيعة أساسية للفعل التجريبى، أو الحوارية التى تحتاج إليها الثقافة لمجاوزة وضع الضرورة إلى الحرية. ويتجلى هذا العداء فى تشكلات خطابية مائزة، تحيل الكون كله معرفياً، ومن ثم اجتماعياً وسياسياً وثقافياً، إلى تقابل عدائى بين مطلقات حدّية، لابد من الاختيار بين أحد طرفيها، ونفى الطرف الآخر أو القضاء على وجوده المعنوى ومظاهر وجوده المادى. والاختيار محدد سلفاً فى هذه التشكلات الخطابية، فالطرف الثانى موصوم دائماً بالاتهام، ومحكوم عليه بالإعدام منذ البداية، وذلك على نحو ينقض حرية الاختيار التى لا معنى للمعرفة الإنسانية دونها، وينفى إمكان التعدد وثراء الاختلاف. والنتيجة هى ما ألفناه من ممارسات ثقافية، تنقلب بالفكر إلى تعصب حدى للطرف الأول من ثنائيات متعادية، دائماً، لا تعرف سوى وجود واحد لاوجود سواه للذات أو الغير، الصديق أو العدو، الأنا أو الآخر، الالتزام أو الخيانة، التصديق أو الضلالة، الثورة أو أعداء الثورة، التقدمى أو الرجعى.

ولافارق فى الواقع الفعلى لهذه الممارسات بين داعية الوطنية أو القومية أو الماركسية أو الدولة الدينية أو حتى الليبرالية، إذا وصل إلى الموقف الحدى الذى تقوم عليه الممارسة الخطابية التى لاتعرف الحوار، وترفض التفاعل بين الذات والغير، التبادل بين الأنا والآخر، فتنقلب بالممارسة المعرفية الاجتماعية السياسية إلى ممارسة أصولية، يجسدها خطاب التعصب الذى لايعرف معنى التسامح. وكما تكرر (ويتكرّر) قمع التجارب الطليعية فى العالم الثالث باسم الأصول الدينية، تكرّر (ويتكرر) القمع نفسه باسم أصوليات موازية، مختلفة فى الدرجة متفقة فى النوع. وكثيرة هى التجارب التى قمعت باسم الجماهير الكادحة، وبعضها تحت راية الشعار: وطن حر وشعب سعيد، مع أن الوطن الحر يعنى حرية الحوار مع النفس والآخر بالقدر نفسه، والشعب السعيد هو الشعب الذى لاينظر أفراده بعضهم إلى بعض نظرة الريبة، أو إلى غيرهم من الشعوب نظرة العداء الثابت المقيم.

وقد أسهمت الصيغ التعصبية للواقعية الاشتراكية فى الممارسات المعادية للتجريب، وبأقلام دعاتها الأكثر تعصباً، أولئك الذين كانوا (ولايزالون) تجسيداً مقيتا للجدانوفية فى صورها التسلطية، وموازياً مرآويا

للأصولية النقلية. وكما أدّت ممارسة هذه الصيغ إلى الحجر على حرية التجريب، باسم الالتزام الحزبى والالتحام بمشكلات الواقع المباشر للجماهير، فإنها أفضت إلى تقليص دائرة الحركة التى يتحرك فيها فعل التجريب فى العالم الثالث، ونظرت إلى المحاولات الطليعية نظرة العداء، وإلى التجريب بوصفه التحريف الذى يفضى إلى الخيانة؛ كأنه بدعة الضلالة التى تفضى إلى النار. وكانت هذه الصيغ من الواقعية الاشتراكية، فى التحليل الأخير، صورة أخرى من الأصولية الاعتقادية الجامدة التى أحالت مفهوم الثقافة القومية إلى مفهوم عنصرى. وأكّد ذلك أنها نظرت إلى المخالفة نظرة الاتهام، وإلى عفوية المبادرة الفردية نظرة الاسترابة، وإلى الخروج على واقعيتها على أنه الانحطاط، وإلى نقض المنطق المألوف بوصفه العبث والجنون. وكما أشاعت هذه النظرة مجموعة مدرسية من التعاليم والنواهى والمبادئ الآلية، أهمها مبدأ الانعكاس الذى كان يعنى الالتزام بمحاكاة الواقع وعدم الخروج على منطق المحاكاة عموماً، فإنها أكدت نوعاً جديداً من قوائم المنع وقرارات التحريم. وكان على رأس هذه القوائم والقرارات كتابات الطليعة وأعمال التجريب. والنتيجة هى تكرار الأثر نفسه للأصولية الاعتقادية، وإشاعة خطاب غير مغاير لخطابها، ومن ثم إلحاح قوالب الملفوظات التقليدية عن رفاهية التجريب وتعبيره عن النزوات الفردية لشخصيات خارجة على الإجماع والالتزام، وأهم من ذلك الملفوظات المشتركة على مستوى نزعة العداء للآخر ورفض الحوار معه.

ولست فى حاجه لأن أستشهد، فى مواجهة هذه النزعة، بأفكار منظرى المسرح ومبدعى حركته، أمثال سوينكا من نيچيريا، أو رستم باروشا من الهند، أو ديسيديريو نافارو من كوبا، أو فرانسيسكو خافير من الأرچنتين. حسبى الاستشهاد، من منظور علاقة الأنا بالآخر، بكلمات المهاتما غاندى البسيطة التى تقول: أنا لا أريد لوطنى أن يبنى الأسوار حوله فى كل الاتجاهات، أو يغلق النوافذ بينه وبين الآخرين، وإنما أريد أن تهب كل ثقافات بلدان العالم على منزلى حرة قدر الإمكان، ولكنى أرفض أن يقلقل أحد موضع قدمى. وتلك عبارات عميقة المغزى رغم بساطتها الظاهرة، تؤكد أنه لا تناقض بين الهوية الوطنية أو القومية للثقافة والهوية الإنسانية فى الوقت نفسه، وأن انتماءنا للعالم كله يجب أن يكون الوجه الآخر لانتمائنا إلى ثقافتنا التى تؤسس لمستقبلها، فى حوارها مع الآخر ومع نفسها، فى الوقت نفسه وبالقدر نفسه.

ـ ٢ ـ

إذا كان فعل التجريب ينطلق من الوعى الضدى الذى يبدأ بنقض المسلمات، ولا يعترف بالمطلقات والثوابت، فإن هذا الفعل يتحول إلى مصدر حيوية لا تنقضى مباهجها فى كيان الثقافة الوطنية أو القومية، على مستوى علاقتها بعناصرها التأسيسية التى لابد أن تضعها موضع المساءلة المتكررة، إذا أرادت لنفسها التجدد الدائم، أو على مستوى علاقتها بغيرها الذى لابد أن تضعه موضع المساءلة الموازية، إذا أرادت لعلاقتها به أن تكون تأكيداً لاستقلالها ودعماً لقدراتها الإبداعية.

على المستوى الأول، يهدف فعل التجريب إلى أن يستبدل بمنطق الاتباع منطق الإبداع، وبقيود النقل الأفق المفتوح للعقل، وبالعقلانية الصارمة مبدأ الرغبة العفوية، وبأوديب الغارق فى سجن النسق ـ اللغة ـ النظام ـ نقيض أوديب الرمز الحيوى لاندفاعة اللاشعور الإبداعى المتمرد على كل سجن. ويعنى ذلك تأسيس المعرفة التى تتبنى بالنسبى لا المطلق، السؤال لا الإجابة، المتغير لا الثابت، النقض لا القبول، الشك لا التصديق، المخالفة لا الإجماع، المغايرة لا المشابهة، الهامش لا المركز، الطليعة لا المجموع. وإذا كان هذا المعنى المعرفى يؤكد نخبوية التجريب بالدلالة التى تقترن بوجود الطليعة، حيث لاتجريب دون طليعة، فإن هذه النخبوية تظل نسبية، وتنداح فى الاستجابة الطليعية العفوية إلى الأحلام المستقبلية للجماعة، أو إلى الرغبة الجماعية الحيوية، الكامنة أو المعلنة، المقموعة أو المتفجرة، فى اكتشاف الممكن والواعد والآتى.

ولكن العلاقة بين الطليعة التى تقوم بالتجريب والجماعة ـ الجمهور ليست علاقة تلازم شرطى فى الاتفاق بالضرورة، وليست علاقة تجاوب فى الغالب، فالأقرب إلى الواقع التاريخى أن تبدأ الطليعة من الرفض للخطابات السائدة التى هى تمثيلات رمزية (وتوجيهات) للممارسات الفعلية للجماعة ـ الجمهور، على أمل أن تتسع دائرة الرفض، وتنتقل عدواها النقضية من الطليعة الهامشية (المنبوذة فى الغالب، والمنظور إليها فى ريبة عادة) إلى قطاعات أوسع فى المركز، لكى يتحقق الهدف من التجريب. هذا التعارض الحتمى (الذى كشف بعض أبعاده الدالة إرنست فيشر فى كتابه المهم عن الفن ضد الإيديولوچيا) هو المجلى المعاصر للتعارض القديم بين الطليعة والجمهور، أو بين العامة والخاصة، سواء فى تراثنا القديم والحديث أو تراث غيرنا أو فى حياتنا المعاصرة على السواء، حيث العامة مؤدلجة السلوك والاستجابة بواسطة هذه الخطابات، على نحو يعدّى بها إلى انفعال عدوانى أو فعل قمعى تقترفه ضد الفعل الطليعى للتجريب. والأمثلة دالة على التعارض بين الطليعة والجمهور فى التراث العالمى للتجريب، وتوازيها الأمثلة التى يتحول فيها التعارض إلى فعل قمعى، على نحو ما حدث فى تراثنا الممتد، ابتداء من العامة التى ظلت تقذف بيت ابن جرير الطبرى المفسر الجليل بالحجارة إلى أن غطت الحجارة البيت، لأنه أفتى بأولوية العقل على النقل، مروراً بما عاناه قاسم أمين بسبب ما كتبه عن «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة»، وليس انتهاء بما حدث لنجيب محفوظ من أحد أولاد حارتنا بسبب كتابة «أولاد حارتنا».

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشتق المعنى الإبداعى الحديث لكلمة الطليعة (avant - Garde) من الحرب، وأن تتحول أولى (طليعة) الفرق المتقدمة فى جبهة القتال إلى أولى (طليعة) الفرق المتقدمة فى جبهة الفن، وذلك فى العملية اللغوية للمجاز الذى يستبدل بالدلالة على الأصل الحسى الدلالة على الأشباه واللوازم المعنوية. هكذا انقلبت الطليعة الحربية التى هى أول من يواجه الخطر إلى الطليعة الفنية التى هى أول من يواجه الخطر فى مستويات موازية، وانتقلت المبادرة الأولى للفعل العسكرى من ساحة القتال إلى المبادرات العفوية للفعل التجريبى فى ساحة الفنون والآداب، وأصبحت كلمة «الطليعة» ملازمة

للحركات الإبداعية التجريبية منذ القرن التاسع عشر في فرنسا. صحيح أن دلالة الكلمة اتسعت بعد ذلك، واقترنت بنزعة الحداثة بوجه عام، منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ولكن بقى التعارض بين الطليعة والجمهور، وبرز على نحو خاص حين كتب كليمنت جرينبرج مقاله التأسيسى (عام ١٩٣٩) عن الطليعة والحوشية Kitsch، مميزاً بين الإبداعات القصدية المستفزة لنزعة الحداثة؛ تلك التى تبدعها طليعة هامشية متمردة، والنتاج المبذول السوقى الذى يخاطب غرائز جمهور البرجوازية ونزعاته المبتذلة.

وكان مقال جرينبرج نتاج المناخ اليسارى للثلاثينيات؛ المناخ الذى تعدّل بعد ذلك بما أفضى إلى التمييز الأحدث بين الطليعة والحداثة، على نحو ما نرى فى كتابات بيتر برجر وأندرياس هوسين اللذين قرنا الحداثة (الأوروبية) بنزعة جمالية ذاتية خالصة، لاتشير فيها أعمال الفن إلا إلى نفسها، مقابل الطليعة التى تسعى إلى إزالة الحواجز بين الفن والحياة، وذلك بإدماج عناصر من الثقافة الشعبية فى فعل التجريب، أو تعزيز برامج سياسية لليسار. وكان التأكيد السياسى الصريح الذى انطوى عليه معنى الطليعة موازياً لأشهر عسل لافتة، جمعت بين تجريب الطليعة وحركات الطبقة العاملة، على نحو ما حدث فى الحركة السريالية الفرنسية أو الحركة التشييدية الروسية. ولكن أشهر العسل قصيرة العمر دائماً، سرعان ماتنتهى ليبدأ التعارض بين الأطراف؛ حيث لايفارق فعل التجريب توتره الذى يضعه، دائماً، موضع النقيض من الإيديولوچيا السائدة وخطابها المهيمن على الجمهور المتلقى.

وإذا كان هذا الوضع المناقض هو الذى يحدد الأساس المعرفى لفعل التجريب، ويحدد دوافعه المتعددة على السواء، فإنه هو الذى يسم التجريب بالنزعة المستقبلية دائماً، ويوقع فعل التجريب فى الزمن المتحول صوب المستقبل، مؤكداً النظرة التى لا تقبل الماضى بوصفه إطاراً مرجعياً للحاضر، ولا تقبل من عناصر الحاضر إلا ما ينطوى على إمكان من الإمكانات الواعدة بالمستقبل. وإذا كان التجريب يتحرك، معرفياً، بدافع الرغبة فى اكتشاف الممكن، وإدراك المحتمل فى حركة الأشياء والظواهر والمواقف والأفكار، فإن الممكن والمحتمل يقعان فى الزمن الآتى لمستقبل الفعل، وليس الزمن الماضى الذى يبدأ منه الفعل. إن كل فعل من أفعال التجريب وتر مشدود بين قطبين، هما الحاضر الذى يسعى إلى التخلص من ماضيه، والمستقبل الذى تتطلع إليه العناصر الواعدة فى الحاضر. وحركة الزمن الواقعة على مدى توتر هذا الوتر حركة متجهة إلى الأمام دائماً وأبداً، كأنها حركة السهم الذى يقذفه الوتر المشدود بين طرفى القوس إلى الأمام لا إلى الخلف، أو كأنها العين التى تبصر ما يقع أمامها لا ما يقع وراءها.

وإذا كان الوعى الضدى هو الوعى الذى ينبنى به فعل التجريب فى حركته المستقبلية؛ حيث المساءلة الدائمة التى تحرر الحاضر من الأمراس التى تشده إلى الماضى، وتستبدل بما وقع احتمال ما يمكن أن يقع، فإن جذرية هذا الوعى هى التى تحدد مدى قدرة الفعل على استشراف العهد الآتى معرفياً، والإلحاح

عليه بما يضع سؤال المستقبل نفسه موضع الصدارة فى علاقات الثقافة الوطنية القومية، سواء من منظور علاقتها بمكوناتها الذاتية، أو من منظور علاقتها بمكونات غيرها من الثقافات. إن أفق التحرر الذى يترتب على هذا الوعى الضدى ينطوى على إمكان التخلص من عقد الماضى، وما يقترن بها من نزعة تثبيتية (فيتشية) لاتفارق عصراً بعينه، بوصفه العصر الذهبى الذى يعود إليه الزمان، فى نهاية كل دورة من دوراته الأزلية التى لا تتجه إلى الأمام إلا لتعود إلى الوراء. وفى الوقت نفسه، ينطوى هذا الأفق على إمكان التخلص من وجه مغاير، مواز لعقد الماضى ومصاحب لها، لكن على مستوى العلاقة بالآخر. أعنى أن هذا الأفق يلازمه إمكان التخلص من عقدة النقص إزاء الآخر والشعور بالدونية فى مواجهته، ويتحول بالأنا الوطنية القومية من موقف التابع إلى موقف المستقل، وبالثقافة من موقع المتلقى السلبى إلى موقع المشارك الإيجابى.

وحين يحرر هذا الأفق الثقافة الوطنية القومية من عقد النقص الأساسية، بخاصة عقدتى الاتباع والتبعية، فإنه يؤكد ثقتها بنفسها وتطلعها إلى مستقبلها. وبالقدر الذى تتجذر به هذه الثقة وهذا التطلع فى الثقافة تتحدد قدرتها على الإبداع الذاتى والإضافة إلى الآخر الشبيه أو النقيض، المتقدم أو غير المتقدم، من منطق الحوار الذى ينتقل من احتفالية التجريب إلى احتفالية العلاقة بالآخر؛ حيث الشرط الوحيد هو نقض التراتب القمعى بين الأطراف، وإزالة الحواجز بين الأعراق والأجناس، وتأكيد التعددية التى تقوم على تكافؤ الأطراف والتفاعل الخلاق بينها.

ويكتمل هذا الأفق التحررى بتحقق أمور عدة على مستوى الثقافة الوطنية القومية ومن منظورها؛ أولها وأهمها التخلص من منطق رد الفعل الذى كان «لازمة» من لوازم خطاب الكولونيالية القديم؛ ذلك الخطاب الذى انعكست آلياته على نقائضه، كما تنعكس الموضوعات على سطح المرآة، فيتكرر الأصل على نحو معكوس دون مغايرة أو مناقضة جذرية. ولا تزال تجليات هذا المنطق القديم باقية، متعددة، يشيعها خطاب إيديولوچى يعلن تحرير الثقافة الوطنية القومية فى الظاهر، مع أن آلياته تعمل على إبقائها فى حال من التبعية لا الاستقلال. ويرجع ذلك إلى أن هذا الخطاب (التابع) لايجاوز رد الفعل الآلى الذى يصاحبه نزوع قطعى، حدى، فى كل المستويات المعرفية. وينبنى على استجابة دفاعية عصابية، تتأسس بنقيضها، وتتشكل فى آليات هى صورة منعكسة من الآليات المعادية، لا تفارق حدودها أو تراتب أولوياتها، على نحو يحيلها إلى تحقيق للهدف منها، وهو تجسيد الحضور المعرفى لتشكلات الخطاب الكولونيالى، وإشاعة مبرراته المضمنة التى لا تفارق منطق الحدّية والتراتب القمعى.

وأتصور أن خطاب ما بعد الكولونيالية قد تأسس بوصفه وضعاً معرفياً مناقضاً لهذا الخطاب ومجاوزاً له وكاشفاً بتشكلاته عن الآليات التى ينطوى عليها خطاب الكولونيالية القديم والجديد، بواسطة عمليات تفكيك، وأساليب نقض، لا تفارق الهدف الذى يؤسسه الوعى الضدى للتجريب فى النهاية. والفارق بين

كتاب مثل «الاستغراب» لحسن حنفى وكتاب مثل «الثقافة والإمبريالية» لإدوارد سعيد، هو الفارق بين التجليات المعاصرة لخطاب التبعية الذى يزعم التحرر من السيد (ولكن من داخل طوق السيد نفسه)، وخطاب الوعى المستقل الذى يسعى إلى تحرير التابع جذرياً، سواء على مستوى وعيه الذاتى الذى يتحول إلى وعى يقبل المساءلة، أو على مستوى وعيه بالآخر الذى يصبح موضوعاً للتفكيك أو النقض. إنه الفارق بين الخطاب الذى يعيد إنتاج نقيضه (فى عصاب الاستجابة التى يشكلها قمع الرغبة الذى ينتج صيحات ثأر عنترية وممارسات خطابية إيديولوجية منْ قبيل: أنا لست آخر، إذن فأنا موجود) والخطاب المضاد الذى يعى نفسه وعياً نقدياً، فى الوقت الذى يعى نظيره (الذى يمكن أن ينطوى على الشبيه والنقيض، والذى يمكن أن يتداخل أو يتخارج مع الذات فى هذا المستوى أو ذاك) وعياً يفككه إلى مكوناته المتعددة المتصارعة.

وذلك هو السر فى الصلة التى تصل بعض تشكلات خطاب ما بعد الكولونيالية بأفكار ميشيل فوكو عن التلازم بين المعرفة والقوة، على نحو ما نرى فى كتابات إدوارد سعيد الفلسطينى، سواء فى كتابه عن «الاستشراق» (١٩٧٨) أو «الثقافة والإمبريالية» (١٩٩٣) أو «تمثيلات المثقف» (١٩٩٤). وتلك هى الصلة نفسها التى تقرن بعض التشكلات الأخرى لخطاب ما بعد الكولونيالية بأفكار التفكيك التى تؤسس نظرة جديدة إلى الوعى الضدى للتجريب، خصوصاً أفكار الفيلسوف الفرنسى الجزائرى الأصل چاك ديريدا عن نقض التراتب، أو تدمير مركزية اللوجوس، أو إطلاق سراح الدال الذى لايعقله مركز؛ أو الذات المزاحة عن المركز، وهى الأفكار التى تركت تأثيرها اللافت فى كتابات جاياترى سبيڤاك الهندية الأصل، سواء فى تقديمها لترجمتها الإنجليزية التأسيسية لكتاب ديريدا «عن الكتابة» (١٩٧٧) أو مؤلفاتها المتتابعة: «فى عوالم أخرى» (١٩٨٨) و«ناقد ما بعد الكولونيالية» (١٩٩٠) و«خارجا فى ماكينة التعليم» (١٩٩٣). وإدوارد سعيد مثل جاياترى سبيڤاك فى الانتماء إلى العالم الثالث، شأنهما فى ذلك شأن سمير أمين وهومى بابا وإعجاز أحمد، وغيرهم من أبناء العالم التابع الذين يؤسسون لاستقلاله الجذرى، ضمن معرفة جديدة بالآخر، تقوم على وعى نقدى ـ نقضى مغاير بالأنا الوطنية القومية والآخر على السواء.

والصلة بين هذه المعرفة الجديدة والممارسات المتعددة لفعل التجريب الأول فى العالم الثالث، أو الممارسات التى تقوم بها الأقليات الهامشية التى عانت طويلاً من القمع فى العالم الأول، صلة وثيقة تؤكد اتساع الأفق المتحرر للتجريب، وتعدد ممارساته، فى موازاة خطاب جديد يؤسس له، من حيث هو فعل الوعى المستقبلى بالأنا والآخر. ومن هذا المنظور، نستطيع فهم الدوائر المتزايدة للحديث عن السياسات الثقافية فى عالم ما بعد الحداثة، حيث يقترن المناخ الواعد للتعددية بتعرية وتفكيك الخطابات السائدة للطبقة والهوية الجنسية والنزعات العرقية، بما ينعكس على التوجهات الطليعية لما بعد الحداثة فى العالم الغربى فى السنوات الأخيرة، ويتجلى فى التجريب الإبداعى عموماً والمسرحى خصوصاً. وذلك أمر يمكن

أن نرى أصداءه النظرية فى الكتابات الأخيرة لأمثال جليف جوردن عن تعدد الأجناس والأعراق فى الإبداع الطليعى لما بعد الحداثة، وباز كيرشو عن المسرح الراديكالى المعاصر والتدخل الثقافى، كما نراه فى المجلات الجديدة التى صدرت حديثاً فى هذا السياق، مثل مجلة «النص الثالث» التى يبرز من كتابها رشيد عريان وجين فيشر وغيرهما من المهتمين بقضايا التعددية العرقية.

وفى هذا السياق نفسه، نستطيع فهم الدوائر المتزايدة للحوار الخلاق الذى أثاره، على سبيل المثال، إعداد بيتر بروك الدرامى للملحمة الهندية «المهابهاراتا» بالاشتراك مع چان كلود كارييه، بعد أن أعد «مؤتمر الطير» عن النص القديم للشاعر الفارسى فريد الدين العطار، أو الذى يثيره مسرح المهاجرين الذى ناقشه المسرحى الهندى رستم باهاروشا فى كتابه عن «المسرح والعالم» الذى يتناول قضية الأداء من زاوية علاقتها بالجوانب السياسية للثقافة. وأخيراً وليس آخراً الأصداء المتعددة المتجاوبة للتجارب المسرحية للهامشيين فى المجتمعات المتقدمة، بوصفها وسائل احتجاج سياسى، هى نوع من الاستمرار العفوى لما أطلق عليه من قبل اسم «مسرح المقموعين».

وإذا دل هذا الحوار المتزايد على شئ، فإنما يدل على أن الآخر التقليدى قد تعدّلت صورته وتنوعت على نحو يفرض إدراكاً مغايراً، وأن التعارض الحدى بين الآخر العدو والآخر الصديق، وهو التعارض الذى لازم مرحلة الحرب الباردة والاستقطاب الدولى بين القوتين العظميين، قد تحوّل إلى تعارضات وتوازيات أكثر تعقيداً. وإذ يؤكد الحوار المتزايد الذى يفرضه مناخ التعددية العالمية الأفق المتحرر للتجريب فى عالم متغير، تحول إلى قرية كونية صغيرة، فإن هذا الأفق يفرض علينا الإسهام فى دوائره التى لا يتوقف اتساعها ليشمل كل الأطراف. ويعنى ذلك أن حوارنا مع الآخر لا ينبغى أن يقتصر على طرف دون غيره، حتى لانقع فى أسر المركزية الأوروبية أو مركزية أى مركز مرة أخرى. ولا مفر من الاتساع بالحوار ليشمل المراكز والهوامش، وأن يتأكد منظوره النقدى بالقدر الذى يفرض مكانة متميزة لتجارب العالم الثالث الطليعية من ناحية، والتجارب الهامشية فى العالم الأول من ناحية ثانية.

أما تجارب العالم الثالث الطليعية، فهى تمثل الوجه الآخر، أو الوجه الموازى للثقافة الوطنية القومية من منظورها العربى، لأن هذه التجارب لا تختلف نوعياً عن تجاربنا الطليعية العربية، فى الدوافع والتحديات، الهامشية والنبذ، الضحايا والشهداء، نتيجة انتمائها إلى كيان متشابه فى علاقات المعرفة والقوة. ويقينى أن الإلحاح على إضافة هذه التجارب إلى دائرة حوارنا، فى التجريب المسرحى وغيره، يعنى حضور عنصر من العناصر التى تؤكد الخصوصية والاستقلال فى العلاقة بالأوجه المغايرة للآخر الذى تمثله تجارب العالم المتقدم.

ولا يعنى ذلك، فى النهاية، أن نستبدل تراتبا جديداً بتراتب قديم، أو نستبدل بتجارب العالم الأول تجارب العالم الثالث، فذلك نوع جديد من المركزية التى تحررنا منها معرفة التجريب. وإذا كان للحوار مع مراكز العالم الثالث وهوامشه مجالاته وأهميته، على مستوى المشابهة والمخالفة، فإن الحوار مع مراكز العالم

الأول وهوامشه له مجالاته التى لا تقل أهمية، خصوصاً من منظور الثورة الهائلة التى تقع حولنا فى تكنولوچيا الاتصالات، فى كل قطر من أقطار القرية الكونية الصغيرة التى أصبحنا نعيش فيها، ونسميها عالم ما بعد الحداثة.

ـ ٣ ـ

هذا العالم الجديد المتغير الذى نعيش فيه أو الذى نسميه عالم ما بعد الحداثة يفرض تحدياته المادية والفكرية والشعورية والفنية على فعل التجريب، ويضع هذا الفعل فى مواجهة أسئلة لم يعهدها؛ أسئلة تتحول إلى حوافز وبواعث وإشكاليات جديدة. وتتعلق هذه الأسئلة بتقنيات الإنتاج والتنفيذ والأداء وعلاقات المشاهدة وأساليب التوصيل غير التقليدية، حيث تغلغلت التكنولوچيا الصناعية المتقدمة وتقنيات الاتصال المعاصرة فى كل شئ، وفرضت نفسها بما يجاوز الصورة التى تخيلها ڤالتر بنيامين لعصر الاستنساخ الصناعى، ذلك الذى تختفى فيه الهالة المتفردة للأعمال الفنية، حين تتحول إلى مستنسخ تتداوله ملايين الأعين والأيدى. وها نحن نشهد الشئ نفسه فى العرض المسرحى الذى يمكن أن تنسخه الآلة بالملايين فى شرائط فيديو تخترق حدود الأقطار والأعراق واللغات، ويراها المشاهد فى اللحظة التى يختارها وبالكيفية التى يريدها وفى المكان الذى يؤثره. أضف إلى ذلك التحدى الجديد الذى يفرضه ذلك الصندوق الأسود: التليفزيون الذى أحالته الأقمار الصناعية وثورة الاتصالات العالمية إلى جهاز كونى يسهم فى تحويل العالم إلى قرية كونية صغيرة، ويضع المشاهد الذى انتزعه من قاعات المسرح والسينما موضع المتلقى الكونى لكل ما يقع فى العالم من حوله فى اللحظة التى يقع فيها. وغير بعيد عن ذلك التقنيات التكنولوچية التى لا تكف عن التقدم فى عصر ما بعد الصناعة، بكل الإمكانات المذهلة التى تتيحها لفعل التجريب فى كل المستويات الخاصة بعلاقات إنتاج العرض واستقباله. وذلك وضع يصل العام بالخاص فى خصوصية جديدة تلازم فعل التجريب، فى حركته الحالية، على مستوى الثقافات المحلية أو الوطنية أو القومية. وتوازى التحولات الجذرية التى نشهدها فى تكنولوچيا الاتصالات تحولات ملازمة فى علاقات الأفكار والمفاهيم والنظريات، حيث تتساقط الحواجز التقليدية بين القوى والكتل والأحلاف والقوميات والأقطار، وتتخلق نزعة كوكبية جديدة، ذات تجليات متعددة، وأهداف متباينة، تتحدث عن عالم واحد وإنسانية جديدة واعدة.

ولكن يلفت الانتباه، من منظور هذه الخصوصية الجديدة، أنه بالقدر الذى تتصاعد به النزعة الكوكبية مبشرة بعالم جديد ينطوى على معانى التعددية فى وحدته الكونية، وبالقدر الذى يتزايد به الحضور الجديد للتطلع الإنسانى الذى يصل الأجناس والأعراق والأوطان فى حوار خلاق، عماده التسامح الذى ينبنى بقيمتى الحرية والمساواة، تتصاعد نزعات عرقية انعزالية مضادة، هى رد فعل للنزعة الكوكبية وآلية دفاعية فى مواجهتها. وفى الوقت نفسه، يتزايد الحضور العدوانى لنزعات أصولية ملازمة، تستبدل

التعصب بالتسامح، والتمييز بالمساواة، ووحدة الإجماع بوحدة التعدد والتنوع، كما تستبدل بالديكتاتورية السياسية للأنظمة المدنية (أو شبه المدنية) السائدة فى العالم الثالث ديكتاتورية جديدة، تبرّر نفسها بتأويل دينى، تخييلا بدولة تملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا.

وتجد هذه النزعات ما يدعمها فى الثقافات التقليدية للعالم الثالث، حيث الاتّباع الفكرى هو الوجه الآخر من التبعية السياسية الاقتصادية، والنقل عن المصدر الأعلى هو الفعل الملازم لتنزيه الحاكم، والتعصب الاجتماعى الدينى هو المعنى الملازم لفرض الإجماع السياسى، ورفض الآخر الثقافى هو النتيجة الطبيعية لغياب التعددية، وتقديس الماضى المطلق هو البعد الزمنى للمعرفة البطريركية . وبالقدر نفسه، يجد التخييل الإيديولوجى الذى ينطوى عليه خطاب هذه النزعات ما يبرره، على المستوى التخييلى ذاته، فى الأزمات الاقتصادية التى تطحن الكثير من دول العالم الثالث، والفساد السياسى المتغلغل فى أنظمتها التى تقاوم كل محاولة لإصلاحها.

وما نراه فى عالمنا العربى من نزعات التعصب والتطرف ، وعمليات الإرهاب التى تتستر باسم الدين، والعنف القمعى الذى يصاحب الدعوة إلى الدولة الدينية، والحديث عن التسامح دون ممارسته، والدعوة إلى التعددية دون الالتزام بـأبسط شروطها، والنفور من التغير أو التغيير، ووصل الحداثة أو التحديث ببدعة الضلالة المفضية إلى النار، وأبوية البناء الاجتماعى، وعشائرية النظام السياسى، وغلبة النقل على العقل فى علاقات الإنتاج الثقافى، كلها تجليات عربية لخصوصية السياق الذى يتحرك فيه فعل التجريب فى العالم الثالث، سواء فى استجابته إلى أوضاعه المحلية، أو استجابته إلى الشروط العالمية التى لا يستطيع إلا أن يتأثر بها.

هذه التجليات، من حيث علاقتها بالخصوصية السياقية للتجريب فى العالم الثالث، هى التى دفعت بى إلى البدء بالسؤال الذي لا مفر من تكراره عن الأسباب التى تحول دون أن يصبح التجريب عنصراً تأسيسيا فى ثقافتنا المعاصرة بوجه عام، أو عنصرا تكوينيا من عناصر الحضور المسرحى العربى بوجه خاص. ولا مفر من تكرار الإجابة التى تشير إلى تضافر مجموعة من العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى تأسيس أبنية ثقافية سائدة لوعى جمعى تقليدى محافظ أقرب إلى النقل منه إلى العقل، والاتباع منه إلى الإبداع، وأميل إلى الإذعان لا التمرد، والسكون لا الحركة، وأقرب إلى محاكاة الماضى لا إلى صنع المستقبل، والرضى بالموجود القائم بدل مغامرة التجريب التى لا يعرف أحد إلى أين تفضى. هذا الوعى يصوغه ويشيعه فى الوقت نفسه خطاب معرفى سائد فى مجالات الثقافة والتعليم والإعلام، أو كل ما نطلق عليه الأجهزة الإيديولوجية للدولة، تلك التى تقوم بتوصيل هذا الخطاب وتوزيعه، وتسهم فى إعادة إنتاجه بالقدر الذى تؤكد هيمنته بطرائقها التخييلية التى توهم بسلامته وصحة مدلولاته. وبسبب تضافر الدوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية، فى هذا الخطاب المعرفى السائد، وتجاوبه الذى يؤكد به كل

عنصر نظيره فى البنية الشاملة للثقافة، وبسبب القوة المتزايدة التى تكتسبها الأجهزة الإيديولوجية للدولة بفضل الثورة الهائلة فى تكنولوچيا الاتصال والتوصيل، فإن تأثير هذا الخطاب يزداد قوة ومراوغة، وشموله يزداد نفاذاً فى مكونات الوعى الاجتماعى العام.

ويتضاعف تأثير هذا الخطاب ويتصاعد عنفه القمعى فى الوقت نفسه، بسبب ما نشهده حولنا من تشكل جماعات جديدة للضغط الاجتماعى السياسى، تتخلق فى مواجهة الحكومات المدنية القائمة (أو شبه المدنية، أو التى تدعى أنها مدنية)، حيث تتولد مجموعات التطرف والإرهاب من هذه الجماعات الجديدة للقوة المضادة وحولها، تعبيراً عن الأزمات الطاحنة ورد فعل إزاءها، وتجسيداً للحضور القمعى لعنف التعصب الذى يستبدل الخنجر بالكلمة والرصاصة بالفكرة والقنبلة بالرأى. وإذا كان التعصب هو السمة الغالبة على هذه الجماعات، فى كل مجالات الفكر، فإن العداء للمجتمع المدنى هو السمة الملازمة على المستوى السياسى الاجتماعى، حيث النفور من التسامح يوازى النفور من الدولة المدنية والعمل على تقويضها، سعيا إلى تأسيس دولة تسلطية جديدة باسم الدين هذه المرة. وحين يتبادل التعصب والعداء للمجتمع المدنى الموقع والأثر، فى الممارسة العملية لهذه الجماعات، يتولد العنف الذى لا يتجه إلى الدولة وحدها بل إلى الأفراد فى الوقت نفسه، فارضا منطقه القمعى الذى لا يقبل المخالفة أو الحوار، ولا يعترف بالتسامح أو المغايرة، بادئا من الكلمة التى تفضى إلى التصفية الفكرية، صاعدا إلى التصفية الجسدية بالخنجر أو السيف أو الرصاصة أو القنبلة.

هذا الحضور الجديد من العنف العارى يترك آثاره على الخطاب المعرفى السائد، ويسهم فى توجيه مساره وتشكيل منطوقاته وحركة آلياته، فيزيده محافظة على ما هو عليه بالفعل، ويوسع من دائرة محرماته ونواهيه، ويضيف دوائر جديدة مرتبطة بممارساته اليومية، فيكتسب الخطاب المعرفى السائد نبرة أكثر حدة، ونزعة قطعية متزايدة، تقترن بملفوظات العنف الذى تؤسسه اللغة وتمارسه فى الوقت نفسه. ونتيجة ذلك أنه بدل أن تتجه الممارسة الاجتماعية الثقافية للخطاب المعرفى السائد إلى الأمام، وتزداد توافقاً وقيم المجتمع المدنى التى تبشر بها، وتتقبل المخالف والهامشى والوعى الضدى فى تسامح الواثق، فإنها تتخذ مواقف دفاعية تنطوى على نوع من النكوص، وتجسد حالاً من أحوال رد الفعل العدوانى المضاد، يساوى بواعثه فى القوة ويخالفها فى الاتجاه، فتكتسب هذه الممارسة من عنف الجماعات الجديدة للضغط الاجتماعى السياسى الكثير من صفاتها وقيمها الملازمة.

ومن المفارقات اللافتة، فى الوطن العربى الممتد من المحيط إلى الخليج، أن توزيع الثروة يعمل فى موازاة الخطاب المعرفى السائد ويدعمه فى حالات كثيرة. أعنى أن المفارقة العربية التى تتمثل فى بلدان غنية ثقافياً وفقيرة اقتصادياً، والعكس، تؤدى إلى أن يفرض رأس المال السائد منطقه الذى يصعب رفضه،

خصوصاً أن الثقافة عملية إنتاجية بمعنى أو آخر، وعلاقات إنتاجها وتطوير أدواته قرينة حركة رأس المال ومراكز كثافته. وفى الوقت نفسه، قرينه حركة المستهلك القادر على الشراء، والأقدر على فرض مطالبه وذوقه بوصفهما المطلب الطبيعى والذوق السائد. وقد أفضت هذه الحركة المزدوجة (لرأس المال والمستهلك) إلى تغيرات ملحوظة فى علاقات الإنتاج الثقافى، وتجلى أثرها فى التبدل اللافت على مستوى مراكز الإنتاج والتوزيع. واقترنت بحراك ديموجرافى لافت لتحولات العمالة (المثقفين) المنتجة للثقافة، فى سعيها وراء الرزق الأكثر، ومن ثم الاستجابة بالإيجاب، فى شروط الإنتاج الثقافى وعلاقاته، إلى ما تنطوى عليه وتؤكده وتشيعه أشكال الخطاب السائدة فى مناطق الشراء الأوفر. وكما توافقت هذه الأشكال مع الأبعاد النقلية من الخطاب المعرفى السائد فى الوطن العربى، وأسهمت فى تأكيدها ودعمها لوسائل متعددة، فإنها أضافت إلى هذه الأبعاد تشكلات مجانسة، موازية، انطوت على رموز ملزمة ونواة واجبة الاتّباع، تضيف إلى مواصفات المكروه على مستوى علاقات إنتاج الثقافة واستقبالها.

هكذا، أصبح الخطاب المعرفى السائد أكثر حسماً فى تحديد المحكمات والمتشابهات فى دوائر الواجب والمستحسن والمباح والمكروه والممنوع، ما يقال وما لا يقال، ما يمكن النظر إليه وما يجب الكف عنه، وتعددت أدوات توصيل هذا الخطاب الذى ألفناه بوصفه بعض وجودنا اليومى، فألفنا لوازمه ودواله. والنتيجة هى أننا أصبحنا نألف غياب التجريب فى كل شئ بوصفه الأمر الطبيعى فى حياتنا اليومية التى تكرر نفسها إلى ما لا نهاية، وفى ممارستنا السياسية والاجتماعية التى تنبنى على أولوية المركز، وأنشطتنا الثقافية التى تشغل نفسها بسؤال الماضى أكثر من سؤال المستقبل، ومؤسساتنا التعليمية والأكاديمية التى تجتر السالب من ماضيها وتخنق الواعد فى حاضرها. وأصبحت دوال السائد والشائع والمألوف والمعتاد والمقبول والموروث والمنقول والمتواتر والمتعارف عليه والمجمع عليه والمرضى عنه هى المرتكزات الدلالية التى يلح عليها الخطاب، ويقوم بتحسينها فى ترابطات تخييلية تبرزه بوصفها الأطر المرجعية المثلى لقيم المعرفة والأخلاق والفعل الاجتماعى السياسى الاقتصادى. ولا تقتصر هذه المرتكزات الدلالية على الكلمات المسموعة أو المقروءة أو المنظورة، وإنما تصلها بغيرها من علامات الصوت والنغمة والإيقاع، اللون واللوحة والصورة، الكتلة والفراغ والحركة، وكل ما يسهم فى تثبيت ألفة الرضا بالمعتاد على أنها الوضع الأمثل، والنفور من مغامرة التجريب على أنه الوضع الطبيعى لحماية الذات من مخاطر المجهول.

ويمكن رصد آليات الإشاعة والاستيعاب والإقصاء والقمع التى يقوم بها هذا المخطاب فى تأكيد غياب فعل التجريب والتنفير منه. وكما تهدف الآلية الأولى (الإشاعة) إلى تأكيد نقائض التجريب، فإنها تقترن بعملية لغوية عمادها التحسين الدلالى، ذلك الذى تنتقل فيه عدوى الحسن بين الدوال بواسطة المجاورة اللغوية، على مستوى الإسناد النحوى أو الإضافة أو النعت أو الاتباع. أما الآلية الثانية للاستيعاب، فتعتمد على طرائق أكثر مراوغة، من منظور الحذف أو الذم بما يشبه المدح أو استبدال الصفات أو الإحالة

على نظير سابق، أو غير ذلك مما يخفف من أثر الدال المضاد، ويهون من شأنه ليوقع مدلوله فى دائرة المعتاد. أما الإقصاء فهو الآلية التى يستبعد بها الخطاب المضاد للتجريب كل ما هو مرغوب فيه أو محبوب فى الحقل الدلالى للتجريب (سواء على المستوى الذاتى أو مستوى علاقته بغيره من الحقول المجاورة) من الممارسة المعتادة للتشكلات الخطابية فى المجتمع. ويعنى ذلك استبدال نقائض فعل التجريب بدواله ولوازمه على مستوى الحضور، لتظل دلالات التجريب المقصاة نائية فى علاقات الغياب التى لا تنطقها اللغة فى حضورها الفيزيائى. ودليل ذلك ميسور فى ممارستنا اللغوية اليومية، حيث دوال «المألوف» أو «المعتاد» تحيط بنا كالهواء الذى نتنفسه، ودوال «التجريب» لا تتجلى لنا إلا إذا فتشنا عنها فى علاقات الغياب من اللغة، على مستوى النقائض المقموعة المغيبة من مدلولات التعارضات الثنائية التى يقصى فيها النقيض نقيضه. وتفضى الآلية الأخيرة إلى القمع الذى تمارسه اللغة وتؤسسه فى آن، حيث علاقات التقبيح تقذف بمفعول التقبيح إلى مزبلة الدلالات، بواسطة مراوغة المجاورة للأقبح أو التشبيه بالأبشع أو الإضافة إلى المخيف أو الإسناد إلى المحرم، فينفر متلقى الخطاب من المجاور للقبيح دلالياً، ومن المشبه لبشاعة المشبه به، ومن المضاف للخوف من المضاف إليه، ومن المسند الذى يكتسب عدوى التحريم من المسند إليه (والعكس صحيح بالقدر نفسه).

وتعمل التشكلات الخطابية للثقافة السائدة بواسطة الماكينة المعقدة لهذه الآليات، على مستوى علاقتها بالأجهزة الإيديولوچية للدولة، وعلاقتها بالجماعات الجديدة الموازية، فتشيع اللوازم أو النواتج الدلالية التى تهدف إلى تثبيتها، فى مجال الممارسات اليومية فى كل مجال، وذلك فى فعلها الإيديولوچى الذى يهدف إلى حماية التقليد من مخاطرة الاجتهاد، والاتباع من مغامرة التجريب. والنتيجة المباشرة هى تقلص «خطاب التجريب» فى اللغة والممارسة الاجتماعية، وحصاره بما يزيد اختزاله، فلا نسمع عنه فى الفنون والآداب بوصفه عنصراً حاضراً أو موجوداً مؤثراً، ولا نراه فى كتابات مؤلفة لها صداها فى العلوم الإنسانية والاجتماعية، أو فى مترجمات تتابع ما يحدث للأشباه والنظائر فى كل مكان، ولا ندركه من حيث هو حدث أو أحداث مؤثرة متكررة، أو نرى نماذجه فى وسائل الإعلام، ولا نشعر به لازمة من لوازم العلوم الطبيعية فى المصنع أو المعمل أو المؤسسة البحثية، ولا نتخيله مقبولاً فى الجامعة أو المؤسسة الأكاديمية التى تنظر إليه فى ريبة (ولنتذكر، فى سياق الجامعة والمؤسسة البحثية العامة ، ما حدث لطه حسين وعلى عبدالرازق ومحمد أحمد خلف الله ونصر حامد أبو زيد، على سبيل المثال لاالحصر)، وأخيراً لا نتعود على التجريب أو نألف فعله أو نتعامل معه بوصفه بعض وجودنا اليومى أو ممارستنا الحياتية.

وكما يقترن فعل التقليص الذى تقوم به التشكلات الخطابية السائدة بغياب أثر فعل التجريب فى اللغة والممارسة الاجتماعية اليومية، تقترن المحاصرة بلوازم قمعية، تنتقل من العنف الذى تمارسه اللغة وتؤسسه إلى العنف الذى يمارسه الأفراد نتيجة هذا التأسيس. ويحدث ذلك حين تقوم الملفوظات اللغوية أو العلامات المثيرة المقترنة بها فى التشكلات الخطابية بتعدية الأفراد (المستجيبين إلى ما فيها من تخييل

إيديولوجى) إلى انفعال يؤدى إلى اقتراف الفعل الذى يقع على الشخص أو الموضوع أو الموقف أو الحدث الذى قذفت به الآليات الخطابية إلى مزبلة الدلالات بالمعنى السياسى أو الاجتماعى أو الدينى. أفعال العنف هذه هى التجسيد الفعلى العملى المادى لأفعال العنف الرمزية التى تمارسها اللغة، فى هذا السياق من الآليات القمعية للتشكلات الخطابية. وما يقوم به الأفراد، فى هذه الحالة، هو نقل الفعل من مستوى الرمز اللغوى للتشكلات اللغوية إلى مستوى الواقع الفعلى للحياة فى المجتمع.

ويعنى ذلك استبدال الخنجر بالكلمة والرصاصة بالجملة والقنبلة بالفقرة، وترجمة الدال اللغوى إلى مدلول مادى، هو استجابة للانفعال الذى يثيره الدال على مستوى النزوع الذى يفضى إلى سلوك. والمسافة بين قمع اللغة وإرهاب الواقع هى المسافة بين طرفى متصل العنف نفسه الذى يبدأ بالتحفيز ولا ينتهى بالتنفيذ، فالمدلول فى هذا المتصل سرعان ما يتحول إلى دال يبحث عن مدلول ثان، ويفضى العنف المادى إلى عنف يليه، ويتحول ممارس العنف (الإرهابى) إلى نموذج يحتذيه غيره، فيتعدد حضوره الذى يتولد به غيره، كما يتولد من المدلول دال ومن الدال مدلول، فى حركة لا تكف عن الفعل، ما ظل المولد فاعلاً، وما ظلت ماكينة الآليات لا تكف عن التزود بالطاقة. ويؤكد ذلك أن الأثر القمعى الذى تخلفه هذه الماكينة لاينحصر فى الحقول الدلالية التى تشير إليها الدوال مباشرة، على سبيل التحريم أو التكفير، فى الدوائر الثلاثية التقليدية للدين والجنس والسياسة، وإنما يجاوزها إلى كل الحقول الممكنة، المجاورة أو غير المجاورة، فالأثر القمعى لهذه الماكينة الجهنمية يقع على الدوافع الإنسانية للإبداع بالدرجة الأولى، أعنى تلك الدوافع التى يتولد منها كل ابتكار (أو تجريب) إنسانى فى إمكانه الشامل الذى لا يحده (أو يمنعه) سوى هذا الأثر القمعى.

وليس من الضرورى أن نقدم الكثير من الأمثلة على التلازم بين طرفى متصل العنف الملازم لهذه الماكينة الجهنمية، حسبى الإشارة إلى علاقة السببية المباشرة بين كثافة الآلية القمعية التى أكدتها التشكلات الخطابية، فى تصاعدها العدائى إزاء ما كتبه أو قاله فرج فودة واغتياله الذى كان استجابة إلى هذا التصاعد. وتكرار الإشارة لازم إلى ما اقترفه نجيب محفوظ فى الكتابة، لارتباطه المباشر بفعل التجريب الإبداعى فى الأدب، حيث أفضى التصاعد القمعى للآلية نفسها إلى محاولة اغتياله بخنجر صدئ لأحد أولاد حارتنا بسبب تجريبية الكتابة فى «أولاد حارتنا». وفى الدائرة الضيقة للمسرح، هناك مسلسل العنف القمعى الذى لم ينته باغتيال عبدالقادر علولة، أحد رموز التجريب المسرحى العربى الواعدة.

وليس من المصادفة أن يكون بين ضحايا هذا العنف القاتل مبدع المسرح التجريبى، فالمسرح هو الحضور المدنى المناقض للقمع، والتجريب هو الفعل الإبداعى للوعى الضدى الذى يتجسد بالتعددية والمغايرة وصراع الاختلاف. وليس من المصادفة، فى الوقت نفسه، فى السياق الملازم للآلية القمعية، أن تتكرر ظاهرة المبدع المسرحى الذى يغترب عن وطنه، ليجد مساحة هامشية أكثر اتساعاً لإبداعه فى قطر عربى آخر، أويهجر الأقطار العربية كلها إلى غيرها ليبدع ما يريد. وتلك ظاهرة متكررة فى كل أنواع

الإبداع، إلى الحد الذى أصبح يبرر الحديث عن مهاجر عربية جديدة، أكثر عدداً وتنوعاً، تنتشر فى بعض الأقطار العربية فراراً من بعضها الآخر، وتنتشر فى كل أقطار العالم فراراً من كل الأقطار العربية. وتأمل أقران علولة من مبدعى الجزائر الذين فرض عليهم القمع الأصولى العيش خارج قطرهم. وتأمل مجموعات العراقيين الذين أطاح بهم القمع السياسى إلى عواصم أخرى أكثر تسامحاً من بغداد التى فارقها التسامح، والتى أتحفنا نظامها أخيراً بإسقاط الجنسية العراقية (وهل يملك؟!) عن عبدالوهاب البياتى ومحمد مهدى الجواهرى. وأضف إلى هؤلاء وهؤلاء غيرهم من العرب الموزعين فى المهاجر المعاصرة، لمغترب الإبداع الحالى فى أرجاء المعمورة الإنسانية.

أذكر أن ميشيل فوكو قال ذات مرة إن القوة فى كل مكان. وتلك عبارة يمكن أن نقوم بتعديلها، ونستبدل بها ما هو أدل على حال المشهد العربى المعاصر، فنقول إن القمع فى كل مكان، وإنه يتزايد ولا يتناقص، ويتحرك فى حركة مضادة لحركة الدعوة إلى التعددية وحق الاختلاف، وفى حركة معاكسة لاتجاه الحركة التى يسير فيها العالم كله، فى سعيه إلى تأكيد نزعة إنسانية واعدة تقوم على مبدأ التسامح.

رئيس التحرير



مفهوم العرض المسرحى
فى ضوء التجريب المعاصر

مصطفى منصور *

١ ـ مقدمة:

مازال العرض المسرحى فى حاجة ماسة إلى نظرية شاملة تستقرئ أشكال المسرح المعاصر. وتلك النظرية ينبغى أن يتأسس عليها التجريب المسرحى. ويمكن لكل مهتم أو متخصص فى مجال الفنون المسرحية أن يتبين تلك الحاجة؛ فعلى الرغم من وجود عدد كبير من الإسهامات النظرية والعملية التى تطرقت للعرض المسرحى؛ فإن هذه الإسهامات كلها، على تباينها وتنوعها وكثرتها، لا تصوغ نظرية مسرحية تتناسب وعصرنا الحالى، الذى اختلطت فيه المفاهيم وتباينت فيه التصورات فيما يختص بالعرض المسرحى.

ولقد لاحظ هذا الوضع «ڤان كيستيرن» Van Kesteren فى دراسته «نحو نظرية للعرض المسرحى وتاريخه» التى أرجع فيها ذلك الوضع «إلى أن البحث المسرحى نفسه لا يملك التنظيم الكامل والبروجرام البحثى الثابت»[١].

* أستاذ الدراما بمعهد الفنون المسرحية بالقاهرة

وقد ترجع أزمة النظرية المسرحية إلى تخلف كل من النقد والبحث المسرحيين عن مواكبة العروض المسرحية ـ فى تنوعها واختلاف أساليبها ـ التى غيرت الكثير من المفاهيم التقليدية للعرض المسرحى؛ تلك المفاهيم التى تنتمى فى مجملها للقرن التاسع عشر.

ولعل أهم هذه المفاهيم ـ التى يتضح فيها قصور النقد ـ هو النظر إلى المسرح على أنه نص أو كلمة، مع تجاهل تام لإمكانات الصورة المسرحية وفعالية عناصرها فى صنع العرض المسرحى.

وقد ظهر قصور هذا المفهوم لدى كثيرين من النقاد والباحثين المسرحيين فى مصر والعالم العربى عند متابعتهم وقائع المهرجان الدولى للمسرح التجريبى بالقاهرة. وفى الوقت نفسه ظهر اتجاه آخر مضاد لهذا المفهوم؛ يمجد العروض المسرحية التى تخلو من الكلام وتعتمد على الصورة المرئية والتشكيل غير التقليدى للفراغ «السينوجرافيا»، دون تملك القدرة على تحليل

هذه العروض؛ وذلك إما باستخدام مناهج نقدية معاصرة مثل «البنيوية» أو «السيميولوجي» بطريقة هامشية أو باستخدام مناهج نقدية تقليدية.

وفي الحالتين، لا يستطيع الناقد الكشف عن هذه النوعية من العروض.

لقد كشف لنا كل هذا عن أزمة نقدية في التعامل مع العرض المسرحي، وهذا يعود إلى الفصل التعسفي بين العناصر السمعية والعناصر المرئية في ذلك العرض. وهذه الأزمة تعود بالدرجة الأولى إلى أزمة عدم وجود نظرية للعرض المسرحي. لهذا، تسعى هذه الدراسة إلى محاولة وضع مفهوم للعرض المسرحي بوصفه إسهاما في محاولة وضع هذه النظرية.

٢ ـ تاريخ المسرح يتكلم

عرف الإنسان في مختلف بقاع الأرض، وطوال تاريخ البشرية، كيف يعرض تجربته الخاصة أو تجربة غيره من خلال التصوير أو التجسيد باستخدام وسائل تعبير مختلفة ـ كالإشارة والإيماءة والصوت والكلمة ـ يفهمها إنسان آخر، ويحدث التواصل في لحظة زمنية ومكان واحد يجمع بين المرسل أو المؤدى، والمستقبل أو الجمهور أو المتفرج .

هذه العملية التواصلية التي يتم التفاعل فيها بين المؤدى والجمهور أو المتفرج، تصدق على العرض المسرحي في مختلف صوره وأشكاله.

وقد اختلفت صور العرض المسرحي وأشكاله من مجتمع إلى آخر تبعا لتغير ظروف كل مجتمع ومواصفاته، وأيضا تبعا للتطور التاريخي الذى وصل إليه كل مجتمع. لهذا، نجد أن شكل العرض المسرحي في مجتمعات ما قبل التاريخ يختلف عنه في المجتمعات التي قامت بعد التاريخ والكتابة.

إن صور مجتمعات ما قبل التاريخ مازالت توجد في عالمنا المعاصر في كثير من المناطق في العالم في أفريقيا واستراليا. ومن أهم سمات هذه المجتمعات: الجماعية والقبلية واندماج الفرد في الجماعة، ويمثل الدين فيها الصيغة الأساسية التي تصبغ البنية الاجتماعية وأنشطة الإنسان. في هذه المجتمعات:

«تمثل الدراما الشعائرية (...) واسطة ثقافية شاملة للتعبير الجماعي والفردى في المراحل الحرجة من دورة الحياة الاجتماعية والشخصية التي تفرضها البيئة الطبيعية أو تحددها الثقافة. ويندمج في هذا النوع من الاحتفالات كل من الفن والدين والحياة اليومية، وتتجدد المعاني الثقافية وتخلق من جديد على مسرح يسع المجتمع كله» (٢).

إنها دراما تقدم في طقس شعائرى احتفالي، ويعتمد المؤدون ـ سواء كانوا كهنة أو سحرة أو مندوبين عن الجماعة ـ على الحركة و الإشارة والإيماءة والصوت بصورة أساسية وعلى الكلمات بصورة ثانوية. وهذا ما يمكن تسميته عرضا مسرحياً مادته اللغة الحية المجسدة من خلال الجسد، ولعل أقرب صورة إلى هذا العرض تتمثل في الرقصات الهندية أو الأفريقية. كانت اللغة ـ كما يقول هيردر:

«تملك لغة حية. كان فهرست الحركات الواسع ينظم، بهذا المعنى، الإيقاع والحدود التي تتضمن الكلمات المحكية، وكان غنى معاني المفردات الضخم يقوم مقام القاعدة اللغوية» (٣).

من هنا، نجد أن العناصر المرئية في تفاعلها مع العناصر السمعية لعبت دوراً فعالاً في التواصل بين أفراد المجتمع، وفي نقل المعرفة، وفي تجسيد الخبرات البشرية. والعرض المسرحي في هذه الحالة، في تفاعل المرئي والسمعي، يستخدم لغة «بلاستيكية» تشكيلية لها القدرة على التأثير المباشر في المتفرجين المشاركين في العرض. وهذا يتسق وطبيعة الكلمة في المراحل الأولى لتطور البشرية؛ حيث:

«الكلمة في المراحل الأولى كانت تلعب دوراً ضئيلاً، ولم يكن لها صفة المعنى، بقدر ما كان لها طابع الإشارة الإيقاعية التي تتحقق بواسطة الصوت (الصرخة). وهي بذلك لم تكن أكثر من مادة ترتديها الحركة والإيقاع، وبفضلها كانت الحركة والإيقاع يؤخذان من العدم ليصبحا مواد محسوسة»[٤].

هذا الشكل من أشكال العروض المسرحية يعتبر الشكل الرئيسي للعرض المسرحي في المسرح الشرقي القديم، حتى بعد أن احتلت الكلمة المقام الأول في وسائل التعبير في الحضارات الشرقية القديمة، وهذا الأمر يختلف عنه في الغرب؛ لأن الكلمة صارت تحتل المقام الأول من حيث هي وسيلة تعبير في العرض المسرحي. وبذلك، قفزت العناصر السمعية لتحتل المكانة الأولى في العرض تدريجياً، وتراجعت الحركة بوصفها وسيلة أساسية للتعبير وعنصراً فعالاً في الصورة المرئية.

وقد قدم الفيلسوف الألماني «نيتشه» تصوراً للعرض المسرحي التراجيدي الإغريقي يوضح للمتأمل طبيعة هذا العرض:

«.. إنني أعتقد أنه لونقل أحدنا فجأة إلى عرض احتفالي في أثينا، لكانت أولى انطباعاته إحساساً بأنه يشاهد عرضاً بربرياً غريباً، وذلك لعدة أسباب: سيرى في عز الشمس، فضاء واسعاً مكشوفاً يغص بالمتفرجين ويخلو من سحر الشريات والضوء الخافت الغامض؛ سيرى أن الأنظار كلها مشدودة إلى مجموعة من الرجال المقنعين تؤدي بعض الحركات الغريبة في الخلف (...) هذه الكائنات التي تقف فوق الأحذية العالية، بوجوهها المختفية وراء أقنعة ضخمة تعلو رؤوسها بكثير، وتزينها الألوان الفاقعة، كائنات أذرعها وأرجلها مبطنة محشوة إلى درجة تفوق العقل، ولا تكاد تقدر على الحركة، وتنوء تحت ثقل رداء طويل جرجار و «باروكة» ضخمة، فضلا عن أن هذه الشخصيات تضطر إلى الكلام والغناء بأعلى صوتها، من خلال فتحة أقنعتها الواسعة، حتى يتسنى لحشد يزيد على عشرين ألف شخص أن يسمعها؛ وهذا عمل بطولي حرى بأن يقوم به أحد محاربي الماراثون. لكن إعجابنا سيزداد إذا علمنا أن كل واحد من هؤلاء الممثلين المغنين كان عليه أن يردد ما يقرب من ١٦٠٠ بيت شعر بينها على الأقل ستة مقاطع غنائية، منها الطويل ومنها القصير، ويبذل جهداً يستمر عشر ساعات، أمام جمهور كان يلحظ، بلا شفقة، أقل زيادة في النغمة وأقل خطأً في اللهجة، في أثينا، حيث كان الذوق رقيقا مرهفاً، حتى عند العامة، كما يقول ليسنج»[٥].

إننا أمام عرض موسيقي أو، بمعنى أصح، أوبرا إغريقية تتقلص فيها الحركة إلى أقصى حد، بما يتفق مع جلال العرض التراجيدي، وبما يتيح الفرصة للمؤدي من أداء دوره الكلامي وللجوقة من أداء المقطوعات الغنائية. وبذلك، حدث تحول في طبيعة العرض المسرحي عن المرحلة الشعائرية السابقة للتأريخ. وبدأت عناصر الصورة المرئية في التراجع، وضعفت لغة الجسد، وفقدت قدرتها على نقل الدلالات المختلفة وتوليد المعاني. وقد وصل هذا الأمر إلى حدوده القصوى في «الطبيعية» التي جسدت مبدأ أن العرض «شريحة من الحياة» slice of life؛ وهذا المبدأ قتل المسرح الحي، وجعل الصورة المرئية مجرد عامل ثانوي سطحي يشير إلى الواقع والحياة.

وحدثت الثورة على مفهوم «شريحة الحياة» منذ أواخر القرن التاسع عشر على يد رجال المسرح من مخرجين وكتاب ومصممي مناظر مسرحية. تركزت

جهود هؤلاء على هدف مهم هو إعادة الصورة المرئية المسرحية إلى مكانتها الحقيقية، وهم يعيدون بذلك للعرض المسرحى مقومه الأساسى من حيث إنه فن سمعى / مرئى، وفن مكانى / زمانى.

٣ـ ليس دفاعاً عن أرسطو وإنما محاولة لفهمه

لنقرأ كتاب أرسطو (فن الشعر) لعله يقدم لنا بعض التصورات الخاصة بالعرض المسرحى وأهمية الدراما فيه. والذى يدعونا إلى ذلك الحملة التقليدية على هذا الكتاب من خلال الأفكار الثابتة الموروثة عنه، والملاحظ أن أصحاب هذه الحملة يستخدمون طريقة التركيز على فقرات معينة من الكتاب للتدليل على فكرة معينة، دون تبين موضع هذه الفقرات فى السياق الكلى من نظرية أرسطو.

ومن أمثلة هؤلاء المهاجمين لأرسطو، الباحث جوليان هيلتون فى كتابه (العرض المسرحى)، ويوجه فيه انتقاداً حاداً لنظرية أرسطو ويتجاهل أفكاره حول العرض المسرحى. يرى هيلتون أن اهتمام أرسطو «قد انصب بالدرجة الأولى على التأليف الدرامى الأدبى»[٦]، ومن ثم أهمل العرض المسرحى، أو ـ بتعبير آخر ـ أهمل التكوين السمعى/ المرئى للعرض المسرحى.

لقد تناول أرسطو عناصر العرض المسرحى المرئية والمسموعة عندما عرض ـ فى حديثه ـ للمرئيات المسرحية والمؤثرات المسرحية وفن التمثيل والغناء. إنه يعرض لها على أساس ارتباطها بالدراما؛ حيث لا يفصل بين الصورة (العرض المسرحى) والماهية (الدراما). لهذا فإنه، عندما يتحدث عن هذه العناصر، يتوجه بحديثه إلى الشاعر الدرامى من ناحية، ومن ناحية أخرى إلى المؤدى والمخرج.

يناقش «هيلتون» تعريف أرسطو للتراجيديا من حيث إنها «محاكاة لفعل جاد و نبيل.. إلخ»، ويأخذ عليه ثلاثة مآخذ نكتفى هنا بمناقشة أولها وأخطرها وهو «إنكاره [أرسطو] لوجود فن العرض المسرحى كفن مستقل عن فن الشعر الدرامى»[٧].

إن استناد «هيلتون» إلى هذا التعريف دون النظر إلى الأقوال التالية لأرسطو يفسد القضية، لأن هذا التعريف يرتبط بالتراجيديا من حيث هى دراما وفعل، بينما الأقوال التالية عليه فى فصول الكتاب المختلفة ترتبط بالعرض المسرحى وعناصره فى ارتباطها بالدراما.

يطرح «أرسطو»، فى الفصل السادس من كتابه، العلاقة بين الدراما والعرض المسرحى على النحو التالى:

«ولما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون؛ فإنه يجب أن يأتى عنصر «المرئيات المسرحية» فى المقام الأول كجزء من جسم التراجيديا الكلى، ثم يتلوه فى المقام الثانى عنصرا «الغناء» و «اللغة»؛ وهما وسيلتا المحاكاة. وأعنى هنا بـ «اللغة» التنظيم العروضى للكلام؛ أما «الغناء» فشئ مفهوم تماماً ولا يحتاج إلى توضيح»[٨].

ويضيف موضحاً الأجزاء الكيفية للتراجيديا، التى هى أجزاء كل مسرحية بصفة عامة؛ حيث يقول:

«وعلى هذا، فإن فى كل تراجيديا ـ كوحدة كلية ـ ستة أجزاء هى التى تحدد صبغتها الخاصة، وقيمتها النوعية. والأجزاء هى: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، المرئيات المسرحية، والغناء»[٩].

«ولقد استخدم معظم الشعراء الدراميين هذه الأجزاء البنائية، لأنه من الطبيعى أن كل مسرحية تحتوى على: عناصر للمشاهدة، كما تتضمن شخصية، وحبكة، ولغة، وغناء، وفكراً»[١٠].

إن أرسطو يؤكد أهمية المرئيات المسرحية Spectaclé فى أكثر من موضع، وفى ترتيب معين قد يوحى باضطراب المفاهيم لديه، واهتزاز قيمة هذا العنصر فى نظريته. ولكن، إذا ما تم النظر إلى وضع الكلمة فى السياق المحدد الذى ترد فيه؛ فإن ذلك يكشف عن مدى تقدير أرسطو لهذا العنصر سواء فى النص المسرحى أو فى العرض المسرحى.

يشير أرسطو فى الفقرة الأولى من أقواله التى أوردناها، إلى أهمية المرئيات المسرحية من حيث هى شكل للعرض المسرحى يتعاون مع العنصرين السمعيين «اللغة» و «الغناء» فى خلق العرض المسرحى التراجيدى واكتماله؛ فالتراچيديا عند عرضها تحتاج إلى الصورة المرئية التى تتناسب معها حتى يتحقق هدفها فى إثارة عاطفتى الخوف والشفقة وإحداث «التطهير». وما يقال عن التراجيديا يمكن قوله عن أى نوع آخر من أنواع الدراما، أو أى نوع آخر من العروض المسرحية. وبذلك، كأن أرسطو يؤكد الارتباط الوثيق بين الماهية (الدراما) والصورة (العرض المسرحى) حتى يحدث اكتمال التراجيديا. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يطرح أرسطو فكرة مهمة يمكن استنتاجها من هذه الفكرة؛ وهى أن المؤدى عن طريق المرئيات المسرحية وعنصرى اللغة والغناء يحاكى هو الآخر أناساً يفعلون، وبذلك لم يعد الأمر قاصراً على الكلمة بوصفها وسيلة للمحاكاة، وإنما هناك وسائل تعبير أخرى تتعاون مع الكلمة لإثراء النص المسرحى أو العرض المسرحى.

وفى الفقرتين التاليتين للفقرة السابق مناقشتها، يواصل أرسطو إشارته إلى عناصر المشاهدة؛ أى المرئيات المسرحية التى يضمنها الكاتب المسرحى فى مسرحيته. هذه العناصر قد ترد فى نسيج المسرحية، سواء فى حوار الشخصيات أو فى غناء الجوقة أو على لسان راو، كما قد تأتى ـ وهذا واضح فى المسرحية الحديثة ـ فى صورة إرشادات مسرحية Stage directions. وأياً كان الأمر، فإن هذه العناصر لدى الكاتب المسرحى تشير إلى مكان وزمان الفعل الدرامى Dramatic action، وتشير إلى هيئة الشخصيات المسرحية وحالاتها الانفعالية وطرق الأداء للمشاهد التمثيلية، أو طرق غناء المقطوعات الغنائية، وإلى الحركة المسرحية فى بعض الأحيان.

بذلك، يؤكد أرسطو أهمية المرئيات المسرحية أو عناصر المشاهدة فى النص المسرحى، انطلاقاً من أن الدراما Drama هى فعل مؤدى، مسموع ومرئى، يتعامل مع المكان والزمان، وأيضاً انطلاقاً من أهمية هذه المرئيات لإثارة القارئ، وأهميتها لمساعدة هذا القارئ على تكوين الصورة المسرحية المناسبة لتجسيد الدراما وحتى ترتبط الصورة بالماهية ارتباطاً عضوياً.

ويحذر أرسطو المؤدين والقائمين على العرض المسرحى من خطورة انفصال الصورة عن الماهية؛ لأن فى ذلك تشويهاً للدراما وتعطيلاً لأهدافها. وهذا يتحقق فى تحذيره معاصريه من المغالاة فى استخدام المرئيات المسرحية استخداماً لا يحقق هدف التراجيديا أو هدف الدراما بصفة عامة؛ وذلك لأن من يقومون بالعرض المسرحى قد:

«يستغلون الوسائل المرئية كى لا يثيروا إحساساً بالخوف، وإنما ليبعثوا مجرد إحساس بالاستبشاع والرعب، وإنما هم بهذا بعيدون تماماً عن هدف التراجيديا، وطبيعتها. لأنه ينبغى ألا نطالب التراجيديا بكل نوع من مسببات المتعة، ولكن نطالبها فقط بمتعتها الخاصة بها. وطالما كانت المتعة التراجيدية تتمثل فى الشفقة والخوف، وأن الشاعر ملزم بتوليد ذلك من خلال محاكاته، فيتضح ـ عندئذ ـ أن مسببات ذلك التأثير، ينبغى أن يضمنها الشاعر أحداث قصته»(١١).

التحذير نفسه يوجهه أرسطو للمخالفين فى استخدام المؤثرات المسرحية المسموعة أو المرئية:

«تلك هى القواعد التى ينبغى على الشاعر مراعاتها، كما ينبغى عليه ألا يهمل ما يجذب الحواس ــ أى المؤثرات المسرحية. فمع أنها ليست من الأمور الجوهرية الهامة إلا أنها من لوازم الشعر الدرامى ومتطلباته ولكنها أيضاً مكمن الوقوع فى الزلل»(١٢).

ولا يفوت أرسطو الإشارة إلى مدى أهمية الممثل فى العرض المسرحى؛ إذ هو العنصر الفعال الرئيسى الذى عن طريقه يدرك المتفرج المعنى المستهدف فى العرض، ويتحقق التأثير المسرحى المعين. وقد وجه نقداً حاداً للممثلين فى عصره الذين أسرفوا فى الحركات والإشارات دون ضرورة:

«ومن المعتقد أن المتفرجين لا يدركون المعنى المستهدف، مالم يضف الممثلون من عندهم شيئاً. ومن ثم، فهم يسرفون فى أداء حركات متعددة، شأنهم فى ذلك شأن الأردياء من نافخى النايات، الذين يتلوون ويدورون حول أنفسهم، كلما أرادوا أن يحاكوا «قذف القرص»، أو وهم يدفعون قائد الجوقة بخشونة عندما يعزفون «الإسكيلا». لذا، يؤخذ على التراجيديا نفس العيب، وهو نفسه ما يأخذه الممثلون القدامى على زملائهم المحدثين. ولقد اعتاد مينيسكوس أن يطلق على كاليبيديس لقب «القرد»، وذلك بسبب مبالغته فى الحركة عند تمثيل أدواره. ونفس الشئ ينطبق على بنداروس أيضاً» (١٣).

لقد رأى أرسطو أن قيمة العرض المسرحى تتوقف على مهارات الممثل وعلى أسلوبه. ولذلك، يحدد العلاقة بين الممثل والنص كما سبق أن حددها فيما يخص المرئيات المسرحية والمؤثرات المسرحية والعناصر المسموعة. إنه دائما يؤكد أهمية الارتباط الوثيق بين العرض المسرحى (الصورة) والدراما (الماهية).

ومن يتأمل انتقادات أرسطو للمغالاة فى أداء الممثلين ومبالغتهم، وأيضا فى استخدام المرئيات المسرحية والمؤثرات المسرحية وكل ما يثير الحس، قد يرى أن أرسطو ينشد أدبية النص المسرحى، لكن إذا تبينا عصر أرسطو، وهو القرن الرابع ق. م، لاتضح سبب هذه الانتقادات والتحذيرات. إن العروض المسرحية والنصوص المسرحية فى القرن الرابع ق. م قد وصلت إلى حالة من التدهور، خاصة فى التراجيديا؛ إنه عصر أفول المسرح الإغريقى، وقد استقرأ أرسطو أعمال السابقين على عصره وأعمال معاصريه، فاتضحت له الصورة، ورصد أسباب فساد العرض المسرحى عندما لا يتناسب مع النص الدرامى المقدم.

وقد يفسر هذا بأنه يفضل القراءة للأعمال المسرحية عن مشاهدتها، طالما أن العروض المسرحية أصبحت مليئة بالمبالغات المرئية والمسموعة بصورة مخيفة. لهذا، رأى أنه فى الإمكان:

«إدراك قيمة المسرحية، بمجرد قراءتها فقط. على هذا فإن التراجيديا ــ من كافة الوجوه الأخرى ــ هى الأسمى والأفضل، لأن هذا العيب ــ الذى ذكرناه ــ ليس جزءاً أصيلاً فيها »(١٤).

وأرسطو هنا يحترم خيال القارئ وقدراته العقلية فى إمكان تصور هذه المسرحية عند قراءتها، لأن الدراما ليست أدباً وإنما تحمل فى طبيعتها القدرة على دفع القارئ إلى تمثلها وتصورها مرئية، وذلك لأنها شخصيات تفعل وتتحرك وتعيش ليس فى الماضى وإنما دائما تتخلق أمامه فى الحاضر الذى هو حاضر القارئ نفسه. كأن أرسطو يؤكد لنا أنه حتى أثناء القراءة يظل العرض ماثلا فى خيال القارئ؛ وذلك لأن «الشئ المسرحى» ليس «شيئاً أدبيا» ؛ لأنه بالتحديد ليس شيئاً: فحتى فى النص المكتوب، هناك الممثل دائما» (١٥).

٤ ـ الدراما: الكلمة والحركة:

هل يمكن للدراما أن تتحقق بوسائل أخرى عدا الكلمة؟ إنه سؤال يطرح نفسه دائما عند مشاهدة عرض مسرحي يعتمد أساساً على الرقص أو على الحركة التعبيرية التوقيعية، وتغيب فيه الكلمة أو تتوارى ويتم تهميشها.

سبق أن أشار أرسطو إلى أن الدراما محاكاة لفعل باستخدام اللغة، وقد ركز على الشعر الدرامي، لكنه ـ من ناحية أخرى ـ أشار إلى إمكان أن يقوم الراقصون بالمحاكاة، وذلك عن طريق الحركة الموزونة التي يصنعون بها الدراما، أي يجسدون الفعل الإنساني. وقد أشار إلى ذلك في إشارة واحدة بقوله. «.. كما أن الراقصين ـ أيضاً ـ يصورون ـ عن طريق الحركة الموزونة ـ شخصيات، وانفعالات، وأفعالاً» (١٦). وبذلك يرى أرسطو أنه إذا كانت وسيلة الشاعر الدرامي في عمله هي اللغة الطبيعية (اللسانية) أي الكلمات، فإن الراقص وسيلته التعبيرية هي لغة أخرى يتحدث بها الجسد من إيماءة و إشارة وحركة.

وقد تجاهل النقاد الغربيون ـ عندما تناولوا أرسطو وكتابه بالشرح ـ إشارات أرسطو إلى أهمية الوسائل التعبيرية الأخرى في صنع الدراما، وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى تغلغل العقيدة المسيحية في الغرب وإيمانها بالكلمة التي هي من عند الله؛ لأنه ـ كما في إنجيل يوحنا في الإصحاح الأول ـ «في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله». لهذا، بلغت الكلمة في الآداب الغربية مكانة عالية في قدراتها التصويرية سواء كانت شعراً أو نثراً.

بينما في الشرق، وبخاصة في اليابان والصين والهند وإندونيسيا، يختلف الوضع؛ حيث تلعب الحركة دوراً كبيراً في المعتقدات والفنون الخاصة بالشرق. لهذا؛ فقد ظل الشرق يحتفظ بالرقصات الدرامية مثل مسرحيات الـ «نوه» nô باليابان ومسرح كاثاكالي Kathakali في الهند. وقد ظهر الاهتمام الكبير بلغة الجسد في أقدم كتاب عرفته البشرية عن الدراما والمسرح، الذى وضعه البراهمى «بهاراتا» Baharata ـ بعد أن أهداه إياه الإله «براهما» ـ وعنوانه (ناتيا شاستر Natya Sastra) أى «قوانين الرقص الدرامى والمسرح».

يتفق «بهاراتا» مع «أرسطو» فى أن «الدراما محاكاة للإنسان وعواطفه وأفعاله والبيئة كلها. إنها محاكاة تحول الواقع الحقيقى إلى واقع فنى» (١٧).

وقد كان بهاراتا أكثر وضوحاً من أرسطو؛ حيث ترتبط الدراما عنده مباشرة بالتمثيل أو بالمؤدين بصفة عامة، سواء كانوا راقصين أو مغنين أو عازفى موسيقى. فإذا كانت السمة المميزة للفن الدرامى هى «تصوير كل الحالات فى العالم» (١٨)؛ فإن هذا يتم بواسطة حركات وإيماءات الممثل gestures (١٩). لهذا ، فإن الرقص لدى بهاراتا، وفى المسرح الهندى بصفة عامة، لا ينفصل عن الدراما؛ بل هو جزء أساسى فى المسرح السنسكريتى والشعبى فى الهند. ولهذا، الرقص لغته الخاصة التى تعتمد على الحركة والإشارة والإيماءة. وقد اهتم بهاراتا بالحركة اهتماماً كبيراً، وحدد ـ على سبيل المثال ـ لحركة الأيدى سبعاً وستين حركة دقيقة تشكل لغة خاصة لها دلالاتها المختلفة وتحقق المعنى الكلى للعرض. إن «هذه اليد تتحرك لكى تمثل «هنا» «الآن» «الحاضر»، وتمثل «الممكن» وتشبه الجمل» (٢٠). إن المهم هنا، فى إشارات «بهاراتا»، أن وحدات الحركة تشكل لغة يمكن استخدامها فى تصوير أفعال الناس وتصوير تجاربهم. إنها لغة بلاستيكية تشكيلية فى الفراغ، ذات كثافة عالية وذات قدرة كبيرة على تجسيد الفعل مباشرة.

عندما استعمر الغرب الشرق، بخاصة الشرق الأقصى، اكتشف مسرحاً آخر مغايرا لمسرحه فى بلاده. وبدأت حضارات الشرق القديم تأثيراتها فى ثقافة الغرب

وإبداعاتهم، خاصة في القرن التاسع عشر لدى الرومانسيين.

وقد جذبت الرقصات الدرامية بالشرق الأقصى أنظار منظرى المسرح الغربى ومخرجيه ومؤلفيه منذ أواخر القرن التاسع عشر؛ فاتجهوا نحو استلهام تقاليدها بصفة خاصة وتقاليد المسرح الشرقى بصفة عامة . وتفاعلت هذه التقاليد مع تقاليد مسرح الكلمة، وأسفر هذا عن مسرح جديد تحتل فيه لغة الجسد مكانة مهمة أخذت فى التطور؛ مما أدى إلى إثراء اللغة المسرحية وتنوع وسائلها التعبيرية.

وظهرت هذه المؤثرات فى أفكار رجال المسرح مثل «مايرخولد» و «آرتو» و«كوكتو» و«بريخت» وغيرهم. طرح ما يرخولد مفهوماً للعلاقة بين الحركة والكلمة فى المسرح المعاصر ومسرحه الشرطى حيث يرى:

«أن المسرح الشرطى، بعد أن يحطم الأضواء الأمامية، سينزل بخشبة المسرح إلى مستوى الصالة، وبعد أن يبنى نطق وحركة الممثلين إيقاعياً، سيقرب إمكانية انبعاث الرقص، أما الكلمة فسيكون من السهل أن تتحول فى هذا المسرح، إلى صرخة ملحنة وصمت موسيقى»[٢١].

و«أنتونان آرتو» دعا إلى ضرورة اعتماد العرض المسرحى على لغات أخرى غير لغة الألفاظ:

«إننى أعى تمام الوعى أن لغة الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى أقل قدرة على تحليل مشاعر الشخصية، أو الكشف عن أفكارها، أو صياغة حالاتها الشعورية بدقة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن ... من قال إن المسرح قد وجد لتحليل الشخصيات، أو لحل الصراع بين الحب والواجب، وغير ذلك من الصراعات فى القضايا ذات الطابع المحلى أو النفسى التى تشغل كل ساحة مسرحنا المعاصر؟»[٢٢].

ويطرح «مارتن إسلن» مفهوم أن الدراما حركة؛ حيث:

«فى اللغة اليونانية كلمة «دراما» تعنى ببساطة حركة. الدراما حركة محاكية، حركة تقلد أو تمثل سلوكاً إنسانياً (...) والجانب الحاسم هو التركيز على الحركة»[٢٣].

لقد تغير مفهوم الدراما وتغير مفهوم العرض المسرحى نتيجة اكتشاف عنصر الحركة وعنصر التشكيل الجسدى للتعبير عن الفعل الإنسانى. وقد أشار جيمس روس ـ إيفانز إلى هذا:

«رأينا كيف كان كريج يحلم بمسرح يخاطب مشاعر المتفرج من خلال الحركة وحدها. وفى العشرينيات كان مسرح «البوهوس» يحاول تقديم مسرحيات لا تقوم «الحبكة» فيها على شئ سوى الحركة الخالصة للأشكال والألوان والأضواء. وكان على الرقص الحديث ـ خاصة عند مصممين مثل مارثا جراهام وألوين نيكولايس ـ أن يفتح مجالات جديدة للتعبير، مستعيناً بأعمال النحاتين والرسامين ومؤلفى الموسيقى. وربما كان من الأشياء التى لها دلالة أن مارثا جراهام تصف أعمالها دائما بأنها ليست باليهات لكنها «مسرحيات»، ويستخدم ألوين نيكولايس تعبير «القطع المسرحية» ، لكن نقاد المسرح ـ المرتبطين بفكرة ثابتة هى أن المسرح كلمات ـ أخفقوا فى أن يفهموا أن أهم إضافة لتطور المسرح فى القرن العشرين ربما كانت الإضافة التى قدمها الرقص الحديث»[٢٤].

«وجوهر الرقص الحديث أن تنبع الحركة من الفكرة، ويصدر الفعل عن الانفعال، ويحاول الرقص الحديث أن ينقل أدق الخبرات والتجارب خلال الحركة، إنه ليس معنياً بالمشهد من حيث هو كذلك، ولكنه معنى بنقل الخبرات والمدركات الحدسية والاستبصارات المراوغة، غير أن هذا لا ينقص من طبيعته المسرحية كما تؤكد مارثاجراهام، وفى حين أن الباليه يهتم أساساً بالخط والتكوين ـ أى بالجماليات الخارجية ـ فإن الرقص يهتم بالخبرة الأساسية المبدئية ذاتها»[٢٥].

٥ ـ المسرح المعاصر: ثورة أم عود على بدء؟

حدثت فى القرن التاسع عشر تحولات مهمة فى المسرح الأوروبى نتيجة اكتشاف تقنية الإضاءة باستخدام الغاز ثم الكهرباء؛ مما كان له تأثير كبير على الصورة المرئية. وقد أدى هذا إلى ترسيخ التقاليد الجمالية والفنية الخاصة بمسرح البروسينيوم.

وعلى الرغم من تطور المرئيات المسرحية، فإن السمة الأساسية للصورة المرئية هى إكساب عناصر الصورة صبغة الحقيقية لتحقيق أعلى قدر ممكن من الإيهام المسرحى. وقد بلغ هذا حده الأقصى فى المسرح الطبيعى فى ثمانينيات القرن التاسع عشر ـ وبذلك سيطر مبدأ «الحقيقية» Verism ومبدأ تصوير «شريحة الحياة» Slice of life على عمل فنانى المسرح الذين سعوا إلى نقل الحياة نقلا سلبياً تقليداً للتصوير الفوتوغرافى ولتحقيق مبدأ الموضوعية وانزواء الذاتية والفردية لدى الفنان.

أدى هذا التحول إلى ابتعاد صانعى المسرح عن حقيقة أن المسرح نسق يختلف عن الحياة، ولا يقلدها، وإنما يعيد صياغتها وبعثها فى تركيب فنى جديد له استقلاله عن هذه الحياة. ويعتمد المسرح فى تحقيق ذلك على أدواته وعناصره الخاصة فى التعبير عن الحقيقة.

ومن ناحية أخرى، أدى هذا إلى فقدان الصورة المرئية للعرض المسرحى القدرة على الإيحاء والتعبير متعدد المستويات والقدرة على توليد المعانى؛ وذلك لأن عناصر الصورة تتطابق وعناصر الحياة، وتصبح مجرد علامة إشارية محدودة الدلالة. وقد نجم عن هذا ازدحام الصورة المرئية بالتفاصيل الكثيرة التى يمكن الاستغناء عن جانب كبير منها، لأن فنان المسرح ـ مؤلفا كان أو مخرجا أو ممثلا أو مصمماً للمناظر المسرحية ـ يهدف إلى أن تتطابق الصورة المرئية بتفاصيلها الكثيرة مع الحياة، وأن تشير إلى وضع حياتى محدد. كما يهدف إلى توضيح مدى التصاقها بالحياة. وبذلك، بدت خشبة المسرح كأنها تعكس ما أمامها من موجودات.

وقد ظهر هذا واضحاً فى النصوص المسرحية لإميل زولا، وفى الأعمال المسرحية الأولى لإبسن وبرنارد شو، وفى عمل المخرجين المسرحيين مثل أندريه أنطوان فى فرنسا، ودافيد بيلاسكو فى أمريكا، وفى بدايات مسرح الفن فى موسكو.[٢٦].

وفى مقابل هذا، فقدت الكلمة قدرتها على تجسيد الدراما، وفقدت أهم سماتها التعبيرية؛ وهى القدرة على التصوير والإيحاء وإثارة الخيال، وباتت إشارية توضيحية تشير بطريقة فجة إلى وضع معين: سياسى أو اجتماعى أو بيئى أو ذاتى.

إنها أعمال تقتل الخيال وتنأى بالمتلقى عن أن يكون مشاركاً مشاركة فعالة فى العرض المسرحى أو حتى عند قراءة النص المسرحى، ويصدق عليها ما قاله الفيلسوف شوبنهور:

«إن التماثيل الشمعية، رغم أن نسخ الطبيعة يبلغ فيها الحد الأقصى، لا تحقق تأثيراً جمالياً ولا يمكن اعتبارها نتاجاً فنياً، لأنها لا تقدم شيئاً إلى خيال الرائى»[٢٧].

نتيجة لهذا الوضع الفنى الجمالى للمسرح فى القرن التاسع عشر، ظهرت ثورة ضد مفاهيم الطبيعية الساذجة

وضد الواقعية السطحية، وقد قام بها المؤلفون والمخرجون ومصممو المناظر المسرحية، مما كان له آثاره البعيدة على تطور المسرح المعاصر وعلى النزعات التجريبية فيه:

«لقد اندفع تطور المسرح فى النصف الأول من القرن العشرين نحو انفجار كثير التغير فى هيئته. بعد المذهب الرمزى والمسرحية الهادفة جاء المذهب السيريالى وأتى مؤلفون مثل ستريندبرج وبيرانديللو بشخصيتهم المحيرة وعالمهم الكامن تحت الواقع وأعد برخت مسرحه الملحمى. وهزت الطليعة «البوليفار» وأصبح كل شئ ممكناً، حتى مسرحيات يونسكو أو بيكيت المضادة. (...) وطالب المخرجون بالسيناريو بدلاً من النص حتى يخلقوا بأنفسهم «مجموعة» مسرحية. وعندما أنزلت «الكلمة» من على عرشها لصالح طرق تعبير أخرى ترك المخطوط مكانه للمقطوعة الموسيقية والقيادة المثيرة إلى الإيقاع، والقوة الصوتية والضوئية والمكانية فى مجموع لا يغلب عليه النص. ومن الآن فصاعداً، ستعتبر فنون الشعر شيئاً عتيقاً، إذ لايمكن فصل الكتابة المسرحية عن التكنيك»[٢٨].

إن تطور العرض المسرحى يتمثل فى تأكيد الاتجاهات المضادة للواقعية Anti - Realism والاتجاه المعاصر المضاد للمسرح Anti theatre على طابع المسرحة أو التمسرح Theatricality المضاد لمبدأ «الحقيقة» Verism. وتأكيد دور الممثل من حيث هو عنصر رئيسى مبدع فى العرض المسرحى، قادر ـ عن طريق إمكاناته الجسدية والصوتية ـ على إثارة المتفرج وتفجير الحقائق الكامنة فيه وفى واقعه، وإشراكه فى التجربة الفنية من أجل تحقيق يقظة روحية ونفسية، أو يقظة اجتماعية وسياسية. واندمج بذلك التكوين السمعى بالتكوين البصرى اندماجاً يحقق للعرض المسرحى طابعه المميز من أنه فن زمانى / مكانى، ومن حيث إنه فن سمعى / بصرى:

«إن الكلمات للسمع، أما البلاستيكا فمن أجل العين. وهكذا يعمل خيال المتفرج تحت ضغط أثرين: بصرى وسمعى. والفرق بين المسرحين القديم والجديد، هو أن البلاستيكا والكلمات، فى المسرح الجديد، يخضعان كل لإيقاعه الخاص، ويتواجدان فى عدم تطابق أحياناً»[٢٩].

لقد تحطم الجدار الرابع Fourth Wall بزيفه، وتغيرت المبادئ الجمالية والتقاليد الفنية فى الكتابة المسرحية وفى الإخراج والتمثيل والسينوجرافيا. ولم يعد المسرح نسخا للحياة وإنما أصبح مبضعا يقوم بتشريح الحياة ويخترق ما تحت الجلد ليبرز حقيقة الوجود، ويعبر عنها بعناصره المسرحية الخاصة، وأهمها على الإطلاق «المؤدى»؛ سواء كان ممثلاً أو راقصاً أو مغنياً.

إن المسرح المعاصر، «بتقنياته الجديدة»، يعود إلى المسرح القديم فى اليونان وإنجلترا واليابان والهند وإندونيسيا، من خلال تأكيده أهمية الممثل فى الصورة المرئية، و تأكيده أهمية لغة الجسد فى كونها لغة حية للدراما المعاصرة وللعرض المسرحى الذى يجسد هذه الدراما.

لقد تجلى هذا فى مسرحيات صمويل بيكيت ويونسكو وهاندكه، وفى أعمال المخرجين المعاصرين أمثال: جروتوفسكى وبيتر بروك ومينوشكين ومارثا جراهام وغيرهم. وقد بدا واضحاً فى بعض العروض المسرحية المتميزة التى قدمت فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى فى دوراته الست السابقة، مثل العرض الألمانى (جلسة سرية) عام ١٩٨٩ والعرض البلغارى (دون جوان) عام ١٩٨٩، والعرض الفرنسى (أجاكس) عام ١٩٩١، والعرض البولندى (مأساة دكتور فاوست) عام

١٩٩٣، والعرض الإسبانى (حلم منتصف ليلة صيف)، والعرض البلجيكى (رابتـوس) عـام ١٩٩٣، والعـرض اليابانى (معمار الليل) عام ١٩٩٤.

وظهر أيضاً فى بعض العروض المسرحية المصرية التى حاولت تحقيق المفهوم المعاصر للعرض المسرحى كما فى (الملك لير) إخراج محمد عبدالهادى، (عطيلو) إخراج سيد خاطر، (حكايات صوفية) إخراج عصام السيد، (اللعبة) إخراج منصور محمد، (المحبظاتية) إخراج محسن حلمى، وبعض العروض العربية مثل العرضين التونسيين (ساكن فى حى السيدة) و(الداليا) والعرض اللبنانى (الجيب السرى).

٦ ـ خاتمة:

إن الحقيقة التى يمكن أن نخرج بها هى أن العرض المسرحى فن سمعى/ وبصرى، وسيظل كذلك فى جميع صوره وفى مختلف أساليبه. وسواء وجدت الكلمة أم لم توجد، فإن العرض المسرحى لا يتخلى عن الدراما ولا تنفصل هى عنه، فالعلاقة بينهما علاقة وجود وحياة فالعمل الدرامى يبحث عن حياته التى لن تتحقق إلا عن طريق المؤدى أمام الجمهور، وكذلك العرض المسرحى دون دراما لا تقوم له قائمة؛ حيث يصبح بذلك مفرغاً من مضمونه، ويغدو مجرد حركات أو صرخات أو ألوان وأصباغ دون معنى.

والمسرح المعاصر يواصل، فى تجاربه المختلفة والمتباينة، السعى نحو الوصول إلى لغة جديدة تحقق قدراً أكبر من التواصل وتتفق وروح العصر. هذه اللغة متغيرة وتختلف من عصر إلى آخر، لكنها دوماً لا تفقد خصوصيتها الدرامية وقابليتها للتمثيل.

ومجالنا فى التجريب المسرحى يقع فى هذا النطاق، ألا وهو البحث عن لغة مسرحية جديدة تعيد إلى الجمهور الثقة المفتقدة فى المسرح العربى المعاصر.

الهوامش:

(١) Van Kestern: **Towards a theory of the theatrical performoance, and its history" in "Performance Theory"** Henri Schoenmakers (ed),vol. 16117, Utrecht, June 1986, p.19

(٢) ستانلى دايمند: «البحث عن البدائى»، فى كتاب: **البدائية**، تحرير: أشلى مونتاغيو، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد (٥٣)، الكويت، مايو ١٩٨٢ ص١٩٨.

(٣) إرنست فيشر: **ضرورة الفن**، ترجمة: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت (د.ت) ص٢٩.

(٤) غيوغى غاتشف: **الوعى والفن**، ترجمة: نوفل نيوف، عالم المعرفة، العدد (١٤٦)، الكويت، فبراير، شباط ١٩٩٠، ص ٦٩.

(٥) أوديت أصلان: **فن المسرح**، ترجمة: سامية أحمد أسعد، الجزء الأول، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ص ٢٩٨ـ ٢٩٩.

(٦) جوليان هيلتون: **نظرية العرض المسرحى**، ترجمة: نهاد صليحة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣، ص١٩.

(٧) المرجع السابق، ص٢٧.

(٨) أرسطو: **فن الشعر**، ترجمة: إبراهيم حمادة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ص٩٥.

(٩) المرجع السابق، ص ٩٦.

(١٠) المرجع نفسه، ص ص ٩٦ ـ ٩٧.

(١١) المرجع نفسه، ص ١٤١.

(١٢) المرجع نفسه، ص ١٥٢.

(١٣) المرجع نفسه، ص ٢٢٩.

(١٤) المرجع نفسه، ص٢٣٠.

(١٥) حمادة إبراهيم: التقنية في المسرح، الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص٩.

(١٦) أرسطو: مرجع سابق، ص٥٦.

(١٧) Varadpande M.F. "History of Indian Theatre" New Delhi, 1987, P.272.

(١٨) Baharata."The Natya sastra" tr. a Board of Scholars, Delhi, 1981, p8

(١٩) Ibid. P 10 .

(٢٠) Ibid. P. 139 and P. 151

(٢١) فسيفولد مايرخولد: في الفن المسرحي، ترجمة شريف شاكر، الكتاب الأول، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص ص ٨٥ ـ ٨٦.

(٢٢) جميس روس ـ إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة ١٩٧٩، ص٦٩.

(٢٣) مارتن إسلن: تشريح الدراما، ترجمة: أسامة فنزلجي، دار الشروق، عمان، الأردن، ١٩٨٧، ص ١٥.

(٢٤) إيفانز: مرجع سابق، ص٨٥.

(٢٥) المرجع السابق، ص ص ٨٥ ـ ٨٦.

(٢٦) المرجع نفسه، ص٢١.

(٢٧) فسيفولد مايرخولد: مرجع سابق، ص ص ٤٨ ـ ٤٩.

(٢٨) أوديت أصلان: مرجع سابق، ص١٥.

(٢٩) فسيفولد مايرخولد: مرجع سابق، ص ٧٨.

أصـول التجريب
فى المسرح المعاصر
النظرية والتطبيق

هناء عبد الفتاح *

المدخل

تعود أصول مصطلح «تجريب» إلى الكلمة اللاتينية «experimentum»، وتعنى «البروفة» أو المحاولة. ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم يكن له علاقة بالمسرح فى زمن روما القديمة. ولا يعنى هذا أن الرومان لم يبحثوا عن صيغ أدبية ومسرحية جديدة، أو ابتكار طرق إبداعية متنوعة، فرضتها طرائق الحياة العامة والفردية.

وهناك تساؤلات متباينة، تبحث عن إجابات وردود جوهرية حول أطروحات «التجريب»: جوهره ـ طبيعته ـ وحول الأعمال المسرحية التجريبية. ومع ذلك علينا ـ بداية ـ أن نستوضح تلك الشكوك المتعلقة بمصطلح «التجريب» ذاته وأساليب تناوله.

أسئلة المسرح

التساؤلات، هنا، كثيرة وملحة:

فما علاقة التجريب Experimentation «بالطليعية avant _ garde»؟ أيمكن أن يكون كل ما يطلق عليه «ابتكار» هو إبداع وتجديد يدخل فى أطر «التجريب»؟ أيمثل مختلف أشكال التغير ـ وإنى هنا أبتعد عن مسمى «التجريب» عن قصد ـ مشاركة إبداعية فى تطوير مسرحنا المعاصر؟ ثم: أيلمس «التجريب» فى معظم تجاربه مفردة واحدة بعينها من مفردات العرض المسرحى، أم أنه لابد أن يحوى مفردات أخرى تقام عليها عمليات التجريب الفنية؟! أيكون الأساس الجوهرى لإبداع مسرح تجريبى هو الصياغة الجديدة أو الشكل الجديد فى الدراما، باعتبارها قاعدة لها أهميتها الكبرى فى خلق العمل المسرحى؟ وبعد، ألا تختفى وراء هذه التساؤلات رسالة تدفع المسرح، بدوره ، إلى أن يضع لنفسه هدفا يحققه لمتفرجيه؛ وهى رسالة تقف مبدئيا ـ وربما قبل كل شئ ـ عند الطبقة الأدبية للعمل المسرحى فى جوهره؛ وهل يمكن لهذه الطبقة ـ كذلك ـ أن تتخلق عبر الصياغة المسرحية برمتها لعالم من الأحداث المسرحية، والفضاءات المسرحية، وتختلف أشكال الديكورات، والصوتيات، والإضاءات، لتصاغ بالتالى فى

* مخرج وأستاذ مساعد فى مادتى الإخراج والتمثيل بمعهد الفنون المسرحية ــ مصر.

معان وصيغ مسرحية استعارية جديدة؟ أتكون طبيعة التجريب طبيعة متغيرة أحادية غير متكررة؟ وما جوهر تلك الأرض التى يقام فوقها التجريب فى معظمه؟ ألا يمكن أن تكون نبتا اخضر عوده بعد أن زرعته تجارب الهواة وأعمال التظاهرات المسرحية Para teatralna خارج «مسرح العلبة»؟ أيكون التجريب فى معظمه، بهذا المنطق، واقعا فنيا خارجا عن حدود المسرح المحترف أو المهنى أو الأكاديمى؟ أفى مقدور ذلك المبدع - الذى تحيا إبداعاته فى تطوير مستمر لأساليبه - أن يستغل هذا «الزخم» من تلك الذخيرة المسرحية المتسمة بطبيعتها التجريبية؟ ثم.. ألا يدفعنا هذا - عند الرجوع إلى هذه الذخيرة واستغلالها وفقا لحاجتنا إليها - إلى القول بأن المسرح يحمل فى تكونه ومسوغاته خصائص التجريب، أو يتضمن إبداعا للجديد المستحدث، أو يخلق مسرحا تجريبيا خالصا؟ أيكون التجريب - فى نهاية الأمر - المتضمن داخله خصائصه الفنية المتفردة، واقفا بالمرصاد ضد الأحداث الحياتية العارضة، والصيغ المستهلكة المستخدمة فى عالم المسرح، لتحل محلها صيغ جديدة، تكون فى مجملها أعمالاً فنية مبتكرة، تبتكر بدورها مسرحا طليعيا؟ وإلى متى ستحيا «الطليعية»؟ وما تلك الأطر التى تحسم قضية أن يكون هذا العمل الفنى طليعيا أو لا يكون؟

كثيرة هذه التساؤلات، ويمكن لنا أن نضاعفها، ومعها تزداد شكوكنا وينقصنا اليقين! ولكن من المتعارف عليه أن جميع أشكال التطور فى «الرؤية الفنية الإبداعية»، بل نشوء أية نظرية متماسكة، يتشكلان بفضل طرح الأسئلة المتباينة. ولا يعنى هذا، على الإطلاق، أننى أرى أن تساؤلاتى قد صغتها بشكل محكم، أو أنها أسئلة أكثر جوهرية من غيرها. فمن المؤكد أن أسئلتى تدور حول أطروحة «التجريب»، وهى بهذا المعنى ليس بإمكانها أن تستجيب للهواجس التى تكتنفها الشكوك حول الطبيعة الشكلية للتجريب، أو تبحث عن ماهيته وجوهره!

وكى نقترح إجابات بعينها يكمن فى داخلها إمكان اقتناعها بما تطرحه وإقناعها بما تعرضه، فلابد لهذه الإجابات أن تحمل خصائص تتسم بشمولية الطرح ولذلك، فعلى أن أعود فى أطروحتى إلى العديد من الأمثلة، المتسمة بطبيعتها الكاشفة عن ابتكارات «دراماتية» (من الدراما)، مسرحية محددة المعالم؛ تتناول ابتكاراتها الاكتشافية عددا من القرون تشكل خلالها الفن المسرحى فى ماضيه القريب، وحاضره المعاصر.

إن كثرة الأمثلة ستكون منتقاة من تجريب هو جزء لايتجزأ من الثقافة المسرحية الأوروبية؛ ذلك لأنه فوق هذه الأرض يمكن سرعة التحرك بشكل آمن لا تشوبه المزالق. وعوضا عن مصطلح «تجريب - Experiment»، سأقوم باستخدام «الاكتشاف» أو «الجديد».

البدايات

إن ما يعد اكتشافا لميدانى الدراما والمسرح؛ كان مرتبطا - بلاريب - بما قام به أيسخولوس[1] عندما اكتشف ممثله الثانى، وكذلك بما قام به سوفوكليس[2] من اكتشاف ممثله الثالث؛ ومن هنا نشأت أغان يلفها الحوار والعالم المسرحى للتراجيديا والكوميديا، يقتحمها «البروتاجونيست[3] Protagonist» فى مكان أكثر أمنا، ليدفع ببداية ظهور الممثلين الذين يمثلون فى حواراتهم أكثر الأشكال تركيباً لماهية الإنسان فى مواجهته الآلهة، والأساطير، والأقدار، والدولة، والماضى، والأوامر والنواهى الدينية.

والتجريب - فى هذه الحالة - يقلل من ظاهرة «اللايقين» وإننى عن قصد أستخدم هذه الكلمة - التى منعت المسرح من بلوغ ذرى سمائه - حيث كانت مجرد «ساتر» يحجب رؤية ديمومة ضوء الشمس الطبيعى، مما حجب بدوره عنّا نور المعرفة والتنوير، ليحل

الليل بظلامه الدامس، ويحرم البشرية من ذلك الوجود المشترك بين الطبيعة والفضاء الذى تسبح فيه المسارح المفتوحة، أو تدفنها فى مبان محكوم عليها بفضاء اصطناعى، وضوء صناعى. فمسرح عصر النهضة ـ وهو الذى نعنى به ما حدث ـ قد قرب خشبة المسرح من اللوحة التى تتعامل مع المنظور؛ ولكنه لم يضع حدودا للموضوعات المطروحة، ولا لأماكن الأحداث المنفتحة التى تخدم وظيفتها تغيرات الديكورات بشكل تدريجى.

التجريب ـ على مستوى النقاش حوله وبشكل لايتفق حول تفسيره الكثيرون ـ قد حدث عندما لفظ «تالما ـ Talma»[٤] الزى الباروكى، ووضع بديلا عنه «رداء» واسعا. وعلى النقيض مما هو معروف، كانت البدايات الأولى للثورة فى عالم «التجريب» فى لندن، ثم باريس، عندما استخدم «الغاز» حوامل المصابيح، فى الإضاءة المنتظمة، وكان ذلك اكتشافا مهما له آثاره التى ترتب عليها كثير من النتائج لصالح المسرح على وجه العموم، وليس فقط لفائدة العروض المسرحية أو الأعمال الدرامية. واستخدمت «البانوراما» باعتبارها عنصرا «سينوغرافيا»، وعثر على ما يطلق عليه حديثا «السفايت المعلقة»[٥] من حيث هى عنصر رئيسى قد وسع من مدارك التجريب المسرحى ومجالاته. فالإخراج الرومانتيكى كان نتيجة طبيعية لكثير من التجارب المسرحية التى كانت ـ فى معظمها ـ ذات طبيعة تقنية.

إن كل ما ذكرناه ـ آنفا ـ يعد اكتشافاً أو حدثا إبداعيا مهما، ويمكن لنا أن نحصى عددا آخر من المخترعات والمكتشفات تحمل فى معطياتها سمة «التجريب». فقد ظهر هذا المصطلح ـ بداية ـ ملتصقا بوضوح بالعلوم الإنسانية، ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وارتبط التجريب ـ بهذا المفهوم ـ بالتطور السريع والديناميكى للعلوم الطبيعية؛ فأساليب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنسانى دون معارضة كبيرة. وقد لخص جوستاف لانسون Gustave Lanson فى كتابه المعروف المعنون (De La méthode dans les sciences) الصادر عام ١٩١١ تيار القرن التاسع عشر فيما يلى:

«(...) إن التطور الخلاق لعلوم الطبيعة كان سبباً رئيسياً فى أنه خلال القرن التاسع عشر؛ حاول العلماء بنظرياتهم المتعاقبة، طرح أساليب علمية جديدة استخدموها فى بحوثهم حول تاريخ الأدب. وقد لوحظ، وتوقع، أن هذه الأساليب ستمنحنا تعريفا علميا خالصا للعلوم والفنون، وأنها سوف تلغى إلغاء شاملاً كل ما يخص الانطباعات الاعتباطية أو الاستبدادية فى الذوق العام والأحكام الدوجماتية (...). إن النشاط الإنسانى ـ سواء كان ممارسوه من المبدعين أو منظرى الفن ـ لم يتخط، لحسن الحظ، حدود الآمال العريضة التى كانت البشرية تتوقعها من الأسلوب العلمى «التجريبى» للعلوم الطبيعية/الطبية ومنهجه؛ لكن القرن التاسع عشر لم يشجع مفهوم «الأضداد» ولم يشجع أى تناقضات! لقد اعتبر التجريب دواء لكل تقدم علمى وعملى، نظرى وتطبيقى»[٦].

إن الإسلوب العلمى التجريبى ـ إذن ـ قد أكد صحة الفرضيات التى قام بوضعها وصياغتها إميل زولا فى بياناته المعلنة فى روايته ذائعة الصيت: (Le Roman expérimental)؛ حيث أكد أن «الأسلوب التجريبى» فى الفن يقترب من «الإبداع العلمى»، ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية، وقبل كل شئ يتسبب فى بعث الرابطة التى انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة.

وهناك امتداد لفرضيات زولا، نجده فى ألمانيا، عند منظر الأدب، والكاتب الروائى، ويلهيلم بولشى Wilhelm Bülsche الذى نادى بأن تكون ثمة رابطة وثيقة ما بين الفن والعلوم الطبيعية:

«إن كل إبداع شعرى يحاول أن يخرج عن حدود إمكانات الظواهر الطبيعية، ويسلك سلوكاً منطقيا، رابطا قضية الأحداث العارضة بمبدأ التطور، لا يكون منطقه ـ من وجهة النظر العلمية ـ شيئا آخر سوى تجريب عادى مطروح فى المخيلة الإبداعية، تجريب بالمعنى الحرفى، وبالمعنى العلمى لهذا المصطلح؛ فالشعر ـ إذن ـ وكذلك الموسيقى ليسا شيئين آخرين سوى مناشدة واستنفار لظاهرتين مستقطعتين من الطبيعة»(٧).

التجريب ـ إذن ـ هو إنجاز مهم للفلاسفة الوضعيين(٨) فى القرن التاسع عشر، وإنجاز مهم لكبريائهم العلمى. لقد عبر «بولشى» عن قبولهم فكرة المفهوم العلمى للفن؛ ذلك المفهوم الذى بفضله، ووفق على الأسلوب الذى يرتفع بالفن إلى مرتبة العلم، وكان كذلك تعبيرا عن التيقن من ضرورة التقدم الحضارى للعلوم والثقافة معا بشكل متزامن، بحيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر أبدا. ويتبع ذلك نشاط تطبيقى للمبدعين المسرحيين، وكذلك تحليلات المنظرين ودراساتهم؛ التى لم تكن قادرة على أن تحتوى ضرورات التجريب. إن أولئك المجربين الذين كانت لديهم شكوكهم فيما يجربونه؛ لم يملكوا الوعى بطبيعة الحداثة والجديد الذى أتوا به؛ ولم يؤمنوا إيمانا قاطعا بالأهمية الكبرى للمكانة التى وصلت إليها مكتشفاتهم، ولا بإمكان استخدامها فى عصور زمنية لاحقة. لذلك، فإن شيوع الصيغ الفنية الجديدة قد لحقه تعديل أو طرأ عليه تغيير؛ إذ كانت هذه الصيغ طيِّعة، تتسم بقدر من الاعتدال والتكيف، يسمحان باكتشاف الأصيل من الزائف الذى لا يصلب عوده للوصول إلى مرتبة «الجديد».

إن مصطلح «التجريب»، فيما يخص المسرح، قد استخدم للمرة الأولى فى عام ١٨٩٤ . فقد وصفت جريدة (Moniteur Universel)، فى الخامس من شهر مارس من العام نفسه «المسرح الحر لأنطوان»(٩) ـ (Théâtre Libre Antoine) بأنه مسرح يرمى فى المستقبل «إلى أن يكون مسرحا تجريبيا»(١٠):

«(...) ومن وجهة النظر الأسلوبية العلمية، فإن التجريب العلمى ـ يكتب المنظر البولندى: Stanislaw Wojcicki، وهو واحد من رواد أسلوب البحث العلمى المنشغلين بالعلوم الطبيعية ـ إنما هو ـ تحديدا ـ أسلوب استقرائى؛ أسلوب يعتمد على ملاحظة الحقائق، والتجريب المفسر لمعلومات معطاة على أساس افتراضى، لكى يستخرج من هذه الافتراضات نتائج حول حقائق أخرى»(١١).

فالمفهوم الأكثر شمولية لمصطلح «التجريب» ـ إذن ـ هو «الجديد» الذى نعرفه باعتباره ابتكارا لقيم جديدة، تنشأ نتيجة لدراستها وفحصها وتحليلها وانتقائها، بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل التجريب. إن حركة «الجديد» تحويها كذلك مرحلتان اثنتان يجب أن يضعهما المبتكر أو المجرب فى اعتباره:

أ ـ إبداع مفهوم تنظيرى؛ أى وضع الافتراضات، والتأكد من صحتها، بمساعدة التجريب الذى يستخدم حلولاً جديدة. وفى هذا المقام يمثل «التجريب»، بالإضافة إلى نتائجه، قاعدة جوهرية من قواعد الإبداع الجديد.

ب ـ التنقل فى أرجاء الإبداع فوق أرض المسرح، ليمكن للمبدع أن يواجه ـ بدرجة ما ـ مشاكل فنية نمطية غير ضئيلة؛ ومصاعب تقليدية لا حصر

لها؛ على الرغم من أن هذا التجريب بهذا المعنى يقترب فى العديد من تجاربه من التجارب التى تطبق فى حقل العلوم.

لذلك، يبقى السؤال مطروحا: ما الذى يمكن اعتباره فى المسرح «تجريبا»؟ أهو نشاط المخرج المشكل لمفردات العرض المسرحى فوق خشبة المسرح، ذلك النشاط الذى يتصف «بالتفكير والانطباع التجريبيين»، ويقترح علينا شكلا جديدا للعرض المسرحى؟! أم أن ما يطلق عليه «تجريبا» من الأفضل اعتباره بمثابة محاولة أو «بروفة» فى المسرح، لم تزل بعد تجريبا خالصا يفوق الصياغة المقترحة للعرض المسرحى، دون اشتراك النظارة فى مشاهدة وتقييم «ما يجرب» عليه؟ وقد يكون التجريب الحقيقى الذى يعد مادة جاهزة قابلة للتشكيل، شيئا يتسم بالابتكار الجديد فى العروض المسرحية؛ التى سيشترك فيها فيما بعد المتفرجون، كى تصبح وثيقة مسرحية حقيقية.

فى ظنى أن «التجريب»، نظريا كان أو تطبيقيا، عليه أن يتخلق فى كل منطقة من مناطق الحياة المسرحية، كذلك يمكن أن يتلاشى من منطقة ليذوب فى منطقة أخرى، باعتباره «نموذجا / موديلا» أو إلهاما للإبداع والابتكار، أو أن يستنفد نفسه فى دائرة من دوائر الإبداع، ليعبر إلى دائرة إبداعية أخرى. وقد يكون الخلاف فقط حول المغزى الاستهلالى «للتجريب»، وكيفيته الفنية، دون المساس بمبدأ التغيير والتشكيل الجديدين للعرض المسرحى، من حيث هو إبداع فنى متجدد.

إن حركة الإصلاح المسرحى الكبرى التى أبدعت أجيالا عدة من المنظرين والمطبقين المسرحيين تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا فى الأطروحة، والفكرة، والمنهج، والأعراف، والصيغ الخاصة بالتجريب، وهذه الصيغ بمثابة استمرار لكل إلهامات مجربيها الذين تواصلت مناهجهم وأساليبهم؛ ولايزال الدور الجوهرى للتعريف بهذه الصيغ هو الدور الذى لعبه الفكر المسرحى المسجل فى (مانيفستات ـ تظاهرات) مسرحية، وفى برامج مسرحية، وأحلام دائمة لمبتكرى «التجريب» حول مستقبل المسرح، وهى أحلام مواجهة، دائما، بتفكير اتباعى مكرور. «إن كتابى هذا هو فقط مجرد حلم» ـ كما يقول إدوارد جوردون كريج[١٢] فى كتابه حول (فن المسرح):

«أهو أمر جدير بالذكر أن يقوم البعض بهذا القدر من الضوضاء، للوقوف بالمرصاد ضد شخص يخطو خطوة تالية نحو الطريق المؤدى لتحقيق ولو جزء ضئيل من حلمه؟!»[١٣].

أجل؛ إن هذا الحلم هو حصيلة إما لأفكار أو لتصميمات عدد من التجارب المسرحية. وفى نهاية الأمر، فإن الغالبية العظمى من أصحاب الفكر التجريبى المسرحى ومبدعيه، كانوا ـ وهذا واضح ـ ممارسين مسرحيين؛ تباينوا فيما بينهم فى مجال الإنجاز ومساره، وكذلك فى نسبة موافقة المجتمع على تجريبهم. فعلى سبيل المثال، كان كريج يحترف مهنة التمثيل والإخراج، ثم تراجع بعد مرور السنوات عن الإبداع المسرحى لحساب الأطروحات النظرية، المدونة فى كتبه، بل رفض التجريب القائم على هذه الأطروحات فى صيغ وأشكال خالصة بحتة. وعندما زار چاك كوبوه[١٤] فى فلورنسيا مسرح كريج الذى صمم له خصيصا، وكان يسمى «آرينا جولدونى ـ Arena Goldoni»، وشاهده فارغا؛ حيث خشبة المسرح غير مستخدمة على الإطلاق؛ سأل كوبوه المفكر المسرحى الكبير كريج: «ما الذى ستقدمه هنا يا سيدى، وما الذى تعده الآن؟!» عندئذ أجابه كريج بهدوء: «لا أحاول تقديم شئ، إننى هنا فقط لأتأمل!!»[١٥]، وأحيانا يكون هذا النوع من التأمل تجريباً فى حد ذاته. وعلى أية حال، فمن المؤكد أن هذا التأمل يوحى ويلهم، بل يعد هذا التجريب ويهيئه من المنظور النظرى. إن فكرة كريج «السوبر / ماريونيت»[١٦]، وكذلك ارتفاع مكانة «الحركة» لديه باعتبارها مصدراً

للمسرح وجوهر إطاره، قد شكلتا الأساس النظرى للكثير من التجارب المسرحية التطبيقية. أثارت فكرة «السوبر/ماريونيت»، فى ذلك الوقت، كثيرا من اهتمام المخرجين المسرحيين، وألهمت الكثيرين من المبدعين. ويكفى أن نذكر – على سبيل المثال – «بيتر شومان Peter Schuman» ومسرحه (الخبز والدمى)[١٧]، وعلينا ألا ننسى تلك المظاهرات المعادية لهذا النوع من التجريب، وتلك الكراهية الشديدة التى واجهتها حركة التجريب برمتها، بداية من ذلك الهجوم القاسى ضد كريج وفكرته «السوبر / ماريونيت» – خاصة عندما طالب بإبعاد الممثل واستبداله بدمية التوت سحنتها غضبا فى مواجهة تلك المظاهرات المعادية. وقد أدى ذلك، بعد سنوات، إلى اضطرار كريج أن يمنح «دميته» مسمى جديدا، وتعريفا آخر؛ حيث أرغم على أن يقبل قدرا من التسوية والتنازل، «فالسوبر / ماريونيت» فيما قال كريج فيما بعد: «هى ممثل زائد شعلة ناقص أنانية»[١٨]. إن هذه الصيغة التى استبدل بها كريج صيغة أخرى ليست بجديدة، لكنها كانت تبدو لنا دوما هادفة، وقد أفاد منها كثيرون من الفنانين والمخرجين فى المسارح بمختلف بقاع العالم.

إن أنتونين آرتو – Antonin Artaud [١٩]، وهو أكثر المجربين فى زمنه الذين أثاروا خلافا حول مسرحهم، فى محاولته الوصول إلى «مسرح القسوة» الذى ابتدعه، وبعد انكساره بسبب شعوره بالإحباط، إثر عدم فهم أفكاره الإصلاحية؛ يعود إلى البحث عن مصادر مسرحه. وبسبب ثراء تجريبه واعتماده على خبرته المسرحية الطويلة، استطاع أن يبدع نظريته الذاتية حول «التجريب». بدت هذه النظرية – كما يؤكد الباحثون الفرنسيون والبولنديون المفسرون لظاهرة آرتو – مسرحا وصل فى تصميمه وابتكاره إلى أبعد حدود التجريب الذى يرهص بالمسرح الجديد. وقد حاول هؤلاء الباحثون، بوعى متفاوت الدرجات، فك طلاسم فكرة إبداع آرتو البحثى ومؤشراته الإصلاحية، وتمثلت هذه المحاولات عند كل من بيتر بروك[٢٠] Peter Brook، ويوجينيو باربا [٢١] Eugenio Barba، ويجى جروتوفسكى[٢٢] Jerzy Grotowski.

التجريب والممثل

كانت هناك كتب مهمة سعى أصحابها إلى تعرف أسلوب عمل الممثل مع نفسه، ومع دوره. كانت هذه الكتب، وقت صدورها، تمثل ثورة وإنجازا فنيين هائلين. وقد دارت هذه الكتب حول تطبيقات التمثيل والإخراج، وأهمها على الإطلاق ما يرتبط بمنهج واحد من أعظم المسرحيين المجربين فى العالم المعاصر، وهو المصلح المسرحى الروسى ك.س ستانيسلافسكى – K. S. Stanislawski.

بالقدر نفسه من الأهمية فى علاقة التجريب بالممثل، يقدم كل من إرفين بيسكاتور[٢٣] وبيرتولد بريخت[٢٤] نظريتيهما. وتمثل هوامش النسخ الإخراجية لتايروف[٢٥] وڤاختانجوف[٢٦] ومذكراتهما جزءا لا يتجزأ من التجريب المعاصر. فداخل هذه الكتابات أفكار تجريبية تختلف فيما بينها فى درجة الابتكار، والجدة، والتثوير، ودرجة نفعها. فبعضها هو تعبير واضح عن «اللارغبة» أو الصرخة أو التمرد فى مواجهة واقع خشبة المسرح وتطبيقاته، أكثر من كونه مجرد تعريفات وأنساق لفعل التجريب وحدوثه: حيث لفظ المسرح من المسرح، والممثل من العرض المسرحى، وتخلص المسرح نهائيا من الماكياج والأزياء – كما يرى ڤاختانجوف. إن بحوث ڤاختانخوف البنيوية لم تكن مجرد توهج أو مؤشر يرينا «كيف نهدم بداية لنشيد البناء فيما بعد»، بل كانت رغبة خالصة فى بناء أساس متين للمسرح المعاصر. ونشير هنا بالكاد إلى بعض التظاهرات أو بعض أنساق النظريات التى نكتشف أنها ستتباين وتختلف فى مدى تجريبيتها ونضجها الفنى من عدمه، وعلينا بكل ما نملك من اقتناع ويقين الاعتراف بها جميعا، باعتبارها سندا قويا وجوهرا أساسيا يشير إلى ظاهرة التجريب المسرحى، فى أفضل صوره، خلال القرن العشرين.

لقد قام المجربون المسرحيون، فى هذه المرحلة التاريخية، بحماس بالغ، بأول مرحلة مهمة من التجديد: مرحلة إبداع المفهوم النظرى وخلق الافتراض الأساسى؛ ومؤدى هذا الافتراض أن فن المسرح يختلف عن العلوم المتطورة؛ وأن النظرية عليها أن تتواصل والتطبيق الذى يتخلق منها فى بعض الأحيان، وأحيانا أخرى يتطلب الأمر تواصلاً للتدخل الفورى فى مرحلة الإبداع. ولاتقل أهمية عن ذلك تلك الخطوة التى يتم فيها التحقق والتثبت من المفهوم النظرى بمساعدة التجريب كذلك؛ إذ تمثل هذه الخطوة أساسا لحدث التجديد المسرحى.

وبدرجة من الوعى النقدى والتاريخى، نرى أن هذه الحقيقة يؤكدها الكثير من التطبيقات. فجوهر المسرح التجريبى ينبغى أن تؤكده «معمليته»، كما يرى بعض المبدعين. وبوعى كامل، أطلق المصلح المسرحى الكبير «ييجى جروتوفسكى»[٢٧] على مسرحه «معملاً». وعندما أحدث إنجازا عالميا كبيرا، فإن جروتوفسكى توقف تماما عن تطبيقاته فوق خشبة المسرح التى أثارت تغيرات مهمة فى المسرح العالمى، ووضعت تطبيقات المسرح فى حاجز ذى قضبان متوازية، بالمعنى الحرفى لهذا الوصف. لقد أبدع جروتوفسكى بمدينة فرتسواف البولندية ما أطلق عليه «جامعة البحث». فما الذى أراد جروتوفسكى الوصول إليه؟ أراد التوغل داخل منابع المسرح ومصادره الأولى؛ والوصول إلى ذلك الإنسان الحقيقى المنغرس حتى النخاع فى الصدق والأصالة؛ ذلك الإنسان الذى لا يتقنع بالكذب؛ ذلك الذى يغدو مبدعا جديدا للواقع/ الحياتى:

«باسم أى شئ اخترق جروتوفسكى ـ إذن ـ ما هو خارج عن المسرح؟ يمكننا أن نتعامل مع هذا الإبداع باعتباره إبداعا لا يتجزأ فيه المسرح إلى ممثل ومتفرج منفصلين؛ أو أنه على مستوى الحكاية أو القصة؛ مسرح لايرمى الوصول إلى بناء نسق من الإشارات الفنية»[٢٨].

إنه قبل كل شئ مسرح علينا أن نعامله باعتباره إبداعاً، لا يتجه نحو تقديم عروض مسرحية بعينها. ولهذا، فهو تجريب متتال فى سلسلة من التجارب التى ينبغى لها أن تكون بطبيعتها وبالضرورة ظاهرة «للمسرح البديل ـ Alternatve Theatre»، أو لحالات التمسرح التى تبدو تظاهرات مسرحية تتسم بسمة ديالكتيكية فنية.

«فما الذى يستند إليه ـ إذن ـ تجريب كهذا؟ لقد تساءل هؤلاء الذين أبدعوه، ثم تساءل فيما بعد أولئك الذين لاحظوا وجوده. ففى منفى مشترك، وفى مكان منعزل عن العالم الخارجى، حدثت محاولة لتشييد لقاء منفرد بين البشر؛ انعقدت لقاءات بيننا، لم تكن مجرد عروض مسرحية، لأنها لم تحو داخلها عناصر مسرحية؛ كتلك التى يطلق عليها «عقدة» أو «حدث مسرحى». ولم تكن هذه اللقاءات مادةً للمشاهدة تتفرج عليها النظارة، لأنه لم يوجد بالفعل شئ من قبيل هذا. إنها مجرد لحظات شيقة، لحظات من التجريب البديع للغاية»[٢٩].

هكذا كتب عن جروتوفسكى وبحوثه المسرحية. إن أعماله كانت مجرد تجريب مسرحى، يحمل فى مسرحته منبعه ومصدره الذاتى. إن هذا النشاط المسرحى الابتكارى كان فى واقع الأمر عملاً ذاتيا، يحمل داخل إبداعه سمة فعل الحياة، ولا يقلل هذا التفسير فى الوقت نفسه من قيمة جروتوفسكى ومرتبته التجريبية؛ عندما غادر المسرح بوصفه مؤسسة ليقتحم فقط الواقع بكل ما فيه، محاولاً تحقيق مسلمات فلسفية محبوكة؛ فنلاحظ أن التجريب المسرحى لديه يحوى داخله حدودا، يتم اختراقها فوق أرض مسرحية غير معروفة؛ أرض مجهولة تبحث لها عن مكتشف.

التجريب الطليعى ومعمليته

من أكثر المواقف التى يتبناها الفنانون التجريبيون، والتى تعد سمة رئيسية لهم، الإيمان الصلب الذى لايلين بإمكان إعادة بناء الواقع وتشييده فى مواجهة قضية الفن، وتماثل الفنان مع القوة الخلاقة للنسق الجديد والعلاقات الجديدة. وكانت الآثار المترتبة على ذلك سعى المجرب نحو استحضار الفن والحياة معا، وإذابة الحدود فيما بينهما، بل حتى احتواء الواقع باعتباره مادة خلاقة للفن؛ فى مقابل المسرح، باعتباره - بالضرورة - مرجعا رنانا لبرنامجه الذاتى، وليس مكانا راميا لوقوع الأحداث المسرحية ذات المعيار الفنى الخالص. لقد اخترق «الداديون» الأوائل خشبة المسرح فى زيورخ عام ١٩١٦، وكان منهم تريستان تزارا Tristan Tzara وهوجو بال Hugo Ball ورائدهم ألفريد جارى Alfred Jarry الذى قدم (الملك أوبو)عام ١٨٩٦؛ ودمروا بهذا العرض معاقل المسرح النمطى التقليدى، وقاموا بتعريته من كل ماكان ينطوى عليه من مفارقات تاريخية، ليبدعوا بدايات نسيج جديد لعروض مسرحية تنغرس - قبل كل شئ - فى طراز ونموذج جديدين للعلاقة الجوهرية بين المبدع / المتفرج والمبدع / الفنان الذى يقدم واقعا خارجا عن حدود المسرح من حيث هو مؤسسة رسمية. إن هذا التغير الحيوى للموقف الجديد للمتفرج كان كذلك أساسا وشعاراً لتظاهرات المستقبليين: توماسو مارينيتى Tommaso Marinetti - عام ١٩١٣ وعام ١٩١٥، ثم إنريكو برامبولينى Enrico Prampolini عام ١٩١٥؛ حيث استجاب هؤلاء المبدعون لاستغلال كل وسائط التعبير المسرحى الجديدة فوق خشبة المسرح.

إن طليعية التجريب المسرحى ظهرت آنذاك عندما تشكلت بشكل رئيسى لتطالب بتغيير الواقع المسرحى: أدولف أبيا [٣٠] ١٨٨٩، جورج فوخس [٣١] ١٩٠٤، إدوارد جوردون كريج [٣٢]، جاك كوبوه [٣٣]. واستمر تأثير هؤلاء المصلحين المسرحيين حتى الثلاثينيات من القرن العشرين. ويصعب أن نحدد بدقة الحدود الواقعة بين ما يقع تحت مسمى الطليعية وذاك الذى يندرج تحت عباءة حركة الإصلاح المسرحية الكبرى؛ ثمة تقارب - بلا ريب - وتباعد فى الوقت نفسه، يشهدان على قرابة المساعى والأهداف بين الحركتين. فيمكن لنا أن نعثر - على سبيل المثال - على صدى لفكرة «سوبر ماريونيت / كريج» فى مطالب الطليعيين الأوائل، لكننا نعثر كذلك على تناقض يبدو واضحا فى سعى المصلحين المسرحيين الأوائل إلى التغيير الكامل للمسرح القائم، وفى الوقت نفسه، نجد لفظ الطليعيين له وتجاهلهم إياه. علينا أن نحدد شيئا جوهريا؛ وهو أن الموقف الرافض لمبدعى المسرح الطليعى يظهر واضحا فى الوقوف الواعى على هامش الحياة المسرحية الرسمية، والرامى إلى خلق مساحة وبعد واضحين يبتعد بمسرحهم عن «ربرتوار» المسرح بوصفه مؤسسة، وكذلك - وربما يكون هذا هو الأهم - الانقطاع التام عن الميراث المسرحى الذى شعر المصلحون المسرحيون أنهم منتمون إليه، فى إعادة «مسرحة المسرح»، وفى العودة إلى مسرح شيكسبير بالعصر الإليزابيثى، وفى الكوميديا المرتجلة الشعبية، الكوميديا دى لارتى Comedie dell'Arte. وظهرت علاقتهم بالتراث المسرحى الإنسانى واضحة تماما فى بحث المصلحين المسرحيين الدؤوب عن وسائل جديدة تقربهم من الطليعيين فى التعبير الفنى، واحتواء المسرح مناطق حياتية لم تلاحظ من قبل، ولم تكتشف بعد!! وقد نتجت هذه الحاجة من الفهم اليومى لمفهوم «الطليعية» القائم على معرفية جديدة ووعى حاضر بالطبيعة الفنية للحياة:

« (...) لقد تسبب عن هذا؛ أن الوسائط المسرحية، ووسائلها أو صورها، وهيئتها، قد أعدت طليعية تذبل وتموت وتفقد طليعيتها عبر استخدامها «القبيح» لوظيفة مماثلة مقلدة لمبدع آخر أو لعمل إبداعى آخر. إن طليعية

«كلاسيكية» كهذه ـ إذا جاز لنا استخدام هذا المصطلح ـ إنما تقوم على نشوء أنساق ونماذج تزدهر ويوافق عليها المسرح التقليدى. فيتسبب عن ذلك أن الفنانين الطليعيين يقومون بالبحث الدائم غير المنقطع عن صيغ للتعبير مختلفة وجديدة لا تدخل فى نطاق التوافق «التقليدى»، أو تكون جزءا لا يتجزأ من تراثه»(٣٤) .

فالمسرح الطليعى بنية متطورة لمرحلة متواصلة تتبدى وتتضح فى الصيغ والأشكال المتغيرة، وهى بهذا المعنى تمثل مصدر إلهام مهما للمسرح فى رحلته الإنسانية والحضارية التى لا تنقطع سلسلة حلقاتها.

وبصرف النظر عن السمة المتغيرة للظواهر الطليعية فى المسرح، داخل مساحة زمنية تقع ما بين أوائل القرن العشرين وحتى النصف الثانى منه، يمكن لنا أن نشير إلى الميول الواضحة نحو بعض التغيرات التى بفضلها تغير شكل العرض المسرحى ومحتواه وبعض عناصره. وتكون المحصلة النهائية استدعاء المسرح التقليدى فى التغير الجوهرى لصنوفه وتقنياته المسرحية. لقد حركت التجارب الأخيرة من السطح الراكد للحركة المسرحية، واخترقت الحدود التى كانت تعامل حتى الآن باعتبارها خصوصية مسرحية، ومن بينها الكلمة والفعل التمثيلى، ليزداد اقتحام فنون أخرى فى الوقت نفسه، ومن بينها الفنون التشكيلية والمعمار والموسيقى والباليه والتمثيل الصامت، ليسيطر الأخير على قسم كبير من العرض المسرحى، ويتحكم فى جسد الممثل ويحيله إلى قدرة هائلة من التعبير الرامز والثرى فى الوقت نفسه. وتؤكد هذه العلاقة الجديدة بهذه الفنون ابتعاد المسرح عن استقلاليته من حيث هو فن منفصل، ونلاحظ هذه الظاهرة فى ميادين إبداعية أخرى، هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية، يتزايد الاهتمام بأن يتعامل المسرح بصيغة ووجهة نظر تنظر إلى المسرح بنبالة. وبدئ فى هذه الآونة كذلك القضاء على التقسيم الذى يفصل ما بين العرض المسرحى والحياة الواقعية. والدليل على ذلك هو إدخال مواد جاهزة لم يمسها اللعب المسرحى بعد، لتمثل أدواراً فى الأحداث المسرحية، وتأتى تباعاً هذه المواد خارجة عن المبادئ التقليدية لعلاقتها بالمتفرج وتثور عليها. وتكون الآثار المترتبة على ذلك الذوبان التام للحياة والمسرح معاً، وخروجهما عن إطارهما التقليدى الفاصل فيما بينهما، وتتحدد وظائف جديدة لما يطلق عليه «موقع الأداء» و«موقف الملاحظة»؛ والشك الكامل كذلك فى المساحة المستقلة للمكان المسرحى.

كان التيار الطليعى برمته ـ إذن ـ متوجها ضد المسرح التقليدى؛ خاصة ضد تلك الثوابت التى حافظ عليها هذا المسرح فى علاقته بالنص الأدبى، والوظيفة المسرحية للممثل. فتدمير البنية الهيكلية للنص الروائى، وإحلال الاستقراء الحر للمعانى والتفسيرات مكانها، وأحيانا غمر الكلمة فى دائرة منطوقها المعنوى (من المعنى) على حساب الوظيفة التعبيرية للغة المسرحية، كل ذلك جعل المسرح فى بعض الحالات المتطرفة يتوالى فى التخلى عن الكلمة؛ فتتغير مهمة الممثل بشكل راديكالى. وتدريجيا ـ كما حدث للكلمة ـ يتوقف الممثل عن أن يكون «حاملا» للمعانى؛ أى يتوقف عن أن يعرضها فوق الخشبة؛ لأن المسرح نفسه يتوقف كذلك عن أن يقدم «عروضا»، ويريد أن يكون مكاناً للحدث. والممثل فى هذا الحدث هو شكل غير مباشر للفعل الدرامى المؤثر، أو هو حدث يمثل حدثا آخر، هو «التضحية بالذات»؛ إما بجسده أو بتعبيره الصامت أو بذاته الكلية.

من هنا، ينبثق عامل «الخيال» جليا فى المسرح، وتتخلق المخيلة الإبداعية لدى الممثل والمتفرج معاً؛ حيث يغدو هذا الخيال باسم الأخير نقطة تحول فى بحثه المستمر عن التواصل الدائم الذى لا ينقطع مع الفن المسرحى وتجريبه الطليعى.

المسرح الطليعى فى بولندا

فى فترة ما بين الحربين

كانت فترة سنوات (١٩١٨ ـ ١٩٢٨) إلهاما للشعر والرسم الطليعيين على المسرح. إنها مرحلة تعد من أكثر المراحل إبداعا وبحثا جديدا فى المسرح. ففى هذه الفترة تشكلت أسس مفهوم المسرح ونظريته، وكتبت أعظم الدرامات الطليعية، وولدت مفاهيم سينوغرافية، ونشطت المسارح التجريبية الصغيرة. وبعد عام ١٩٢٨ ضعف تجريب الطليعيين قليلا؛ ولكنه لم يمت. إن وجودهم وتأثيرهم ومواثيقهم المعلنة فى السنوات العشر التاليات وحتى الحرب العالمية الثانية، قد اتسمت بسمتها وطابعها، ليغدو المسرح أكثر استقرارا. انتهى عصر الشعارات والمانيفستو، ولكن لم ينته عصر الإنجازات الطليعية. فى أثناء ذلك، تطورت بشكل شائق الإبداعات الدرامية، ظهر الشكل المعمارى / الفضائى لمفهوم المسرح، لتبدأ أنشطة أكثر إثارة للمسرح التجريبى، ومن بينها: «كريكوت ـ Cricot»، وأثرت الحركة الطليعية بنفوذها وتأثيرها الكبيرين على طراز الإخراج فى المسرح الرسمى. وتأكدت كذلك الأطروحة القائلة بالتخلق المتعاقب لفن المسرح، ويعنى ذلك التأخر الواضح لقبول المسرح عناصر جديدة من فنون أخرى، وتكيفها فى صياغة أكثر نضجا.

وكانت أكثر الجماعات الطليعية نشاطا جماعة «المستقبليين» الذين وصلوا ـ عبر برنامجهم ـ إلى وسائط مسرحية متجددة، وعروض استعراضية حديثة متطورة. ولمحاولة رفع الحواجز التى تقف ما بين الفن والحياة، فإنهم لم يعاملوا المسرح بمثابة أرض مستقلة بمفردها لنشاطهم الفنى، بل كانوا يمثلون تيارا حيًا فى الوسط المسرحى. إن المبدعين المستقبليين الذين كانوا ينتمون إلى مدينة وارسو، ومن بينهم ألكسندر فات Aleksander Wat وأناتول ستيرن Anatole Stern أكدوا أن جوهر العمل المسرحى إنما يقود وينبع من وإلى «البداءة»، عبر عروض مسرحية سيركية (من السيرك)، وصولاً إلى الجماهير الغفيرة، كما نرى فى العمل المسرحى الضخم «Gga» الذى عرض فى عام ١٩٢٠، ورأوا كذلك أن فى «التيمة» البسيطة للأحداث المسرحية أساسًا للإبداع الفنى الهادف. وهذه الملاحظة الفطنة قد استقت خصوبتها من اهتمامهم بالمسرح.

وكذلك، فإن جماعة المستقبليين الذين ينتمون لمدينة كراكوف [٣٥] (برونو ياشينسكى ـ Bruno Jasinski وستانيسواف موودوجينيتس ـ Stanislaw Modrozeniec وتيتوس تشيجفسكى ـ Tytus Czyzewski) قد عدوا المسرح واحدا من أهم إنجازات الفنون الإنسانية، من ناحية تأثيره الكبير على الجماهير. ونشاهد ذلك مكثفا تكثيفا بالغاً فى مفردات العرض المسرحى: Jedniodni-owka Futurystow الذى قدم عام ١٩٢١ .

أما البيان الذى أعلنوه، محددين من خلاله تصورهم للمسرح، فكان عليه أن يكون متكاملاً فيما بعد؛ فى اللحظة التى يتسلم فيها جميع المستقبليين المعانى المعدة للعروض المسرحية والاستعراضية. فحتى تلك الآونة لم يكونوا يملكون أية خشبة مسرح، بل كانوا يتباعدون عن وضع تلك الحلول النظرية التى تشكل المسرح فى المستقبل، ولا تخترق أية حدود سوى الملاحظة المرئية العامة، وهى تعد رد فعل حى للتظاهرات والمانيفستات للإيطاليين الذين أكدوا الخصائص الاستعراضية للمسرح ووظيفته.

إن برونو ياشينسكى (١٩٠١ ـ ١٩٣٩) فى تحديده وظيفة العرض المسرحى الحديث وصيغته، قد ابتعد عن افتراضاته الديمقراطية وجماهيريته، وبحثه عن شيوع العرض المسرحى المتضمن شعارات من قبيل «الفنانون فى الشارع» و «كل فرد يمكن له أن يكون فنانا»، أو ذلك الشعار الذى يطالب «بمستقبلية فورية للحياة». لقد حدث كل هذا عام ١٩٢١، واتسم المبنى المسرحى الجديد بهذه الخصائص باعتباره مكانا للعرض المسرحى،

متضمنا توزيعا لأدوار المؤدى وعلاقته بالمتفرج الجديد. لقد كان على المستقبلى أن يكون منضبطا مع نفسه فى رؤيته للمسرح ، وكان عليه أن يتيقن من أنه فى المكان الذى يحدد معالمه المصلحون المسرحيون عبر استقلال العمل المسرحى. وقد ظهرت تيارات واتجاهات لايحدث فيها تجزئة فى العلاقة بين الحياة والفن ، وكان ثمة عامل واحد منظم هو أن يغدو الفنان صادقا ومفاجئا. أما المبدأ القائم على التواصل الفنى المنطقى للعرض المسرحى، فكان عليه أن يحل محل «ذلك الهراء المتجول ـ رقصا فى الشوارع». أما العرض المسرحى كامل البنية والحبكة، فكان عليه أن يقدم بديلا عنه للمشاهد روحاً مكثفة بالمتعة تمنح المتفرج الشعور بالبهجة.

وبالاتفاق على تلك البيانات المذكورة آنفا ، فإننا نرى أن نشاط المستقبليين قد تضعضع فى بعض اللقاءات الشعرية الموسيقية والتظاهرات الفنية ، التى كانت تقدم فى نوادى المستقبليين بوارسو، ومن بينها نادى «المنارة السوداء ـ Czarna Latarnia» فى عام ١٩١٨، أو الاشتراك فى برنامج نادى «Pod Pikadorem» عامى ١٩١٨ ـ ١٩١٩ . و «نادى كاترينكا ـ katarynka» فى عامى ٢٠ ـ ١٩٢١، ونادى «Galka Muszkato-lowa» فى السنوات ٢١ ـ ١٩٢٤ .

لقد نظم المستقبليون «أمسيات شعرية» مشتركة فى عدد من المدن، وكانت هذه الأمسيات من أكثر اللقاءات ضجة. وكان مكان لقائهم الذائع الصيت مدينة زاكوبانا[٣٦] . لقد استغل الطليعيون كالعادة السيناريو نفسه، الذى وصف فيه كيف يمكن استثارة الجماهير واستفزاز النقاد. وسمح ذلك بالوصول إلى الهدف الرئيسى من «الأمسيات الشعرية» ذائعة الصيت؛ فجذب المستقبليون الانتباه إليهم، ومنحوا الفرصة لأنفسهم بتوسيع نطاق حدود الفن وآفاقه، لإبداع صيغ وأشكال تعبيرية جديدة. لقد تكون البرنامج المطبوع لهذه الجماعة من «ساتيريات» (أعمال ساخرة) تقف بالمرصاد ضد الطبقة البورجوازية، وضد إعلان المبادئ الأخلاقية / السياسية، والفنية، وقبل كل شئ ضد الشعر الجديد. ومع ذلك، فلم يعن هذا ـ على الإطلاق ـ أن هذه الأحداث كانت تحمل سمة أدبية فقط؛ مع أن المؤدين (المنفذين) كانوا فى معظم الأحوال مؤلفين يدعون كذلك للعمل المشترك مع فنانى المسرح، الذين استطاعوا أن يحيلوا «نوادى المستقبليين» إلى أمكنة ومواقع للتجارب فى مجال التعبير التمثيلى. وقد حازت على أكبر اعتراف لتفسير الشعر المستقبلى الممثلة «إيرينا سولسكا» التى اعتمدت فى أدائها على مقطعين من الشعر، كتبهما شاب بعنوان «موسكو»، وكانت تؤدى أداء تمثيليا استخدمت فيه جميع الإمكانات التمثيلية. وبالطريقة ذاتها استطاعت هيلينا بوتشينسكا Helena Bac-zynska فى إلقائها أشعار برونو ياشينسكى أن تنقش فى أدائها «الكلمة ـ والتشكيل الجمالى»، فى خلاصة فنية لفنون الإلقاء والموسيقى والرقص. وبنجاح كبير قدمت صوفيا أوردينسكا ـ Sofia Ordynska ويانوشى ستراخوتسكا Janusz Strachocki أشعاراً بطريقة تمثيلية اتسمت بجدة التعبير. وفى «الحفلة الكبرى لشعر المستقبليين الشمولى» بوارسو عام ١٩٢١، حيث اشترك كارول أدفينتوفيتش Karol Adwentowicz واستيفان يارتش Stefan Jaracz، تم تقديم فنون طليعية اعتمدت فى تناولها على رؤية مستقبلية للفن المسرحى. ومع أن الممثلين كان لهم دور أكبر فى ذيوع شعر المستقبليين، اعتقادا منهم بأن هذا الشعر قد ينشط من تقنيات التمثيل، فإن حركة «المستقبلية» فيما عدا بعض الحالات الاستثنائية، ومن بينها أمسية المستقبليين فى مسرح سووفاتسكى بكراكوف «Teat rim. Juliusza Slowackie-go» عام ١٩٢١ ـ لم تخترق حدود هذا المسرح وأطره، ولم تحرك من بنيانه السائد آنذاك.

إن التخلص من العروض المسرحية الكاملة، واستغلال تيمة البرنامج المتكون من أجزاء متناثرة متقطعة ، ومن

تواصل المشاهد المنفصلة، يفسران كذلك عدم اهتمام «المستقبليين» بالدراما. فمهمة تقديم خلاصة لظهور الحياة بشكل أفضل، كانت تخدمه العروض الشعرية القصيرة أكثر من بناء الصيغ الدرامية، التى كانت تتطلب بناء خاصا. ومن بين المستقبليين كان تيتوس تشچيفسكى (١٨٨٠ ـ ١٩٤٥) الكاتب الوحيد، فى ذلك الوقت ، الذى حاول ممارسة التأليف الدرامى. أما درامات ياشينسكى ـ الكاتب والشاعر البولندى والمؤلف المسرحى الأشهر ـ فقد انتشر نتاجه بعد إعلانه الرسمى انقطاعه عن المستقبليين. لقد ألف تشچيفسكى ثلاث مسرحيات من ذوات الفصل الواحد. وهى على التوالى: (الحمار والشمس) «Osiol i slonce w metamorfozie» فى عام ١٩١٨، التى قدمت فى عام ١٩٢١ بكراكوف بمسرح باجتيلا Bagatela و(السارق من رفقه طيبة ـ Wlamywacz z lepszego towarzystwa و(الثعبان وأورفيوس وأوريديكا) عام ١٩٢٢، لم يكن لهذه العروض المسرحية تأثير على الفن المسرحى وتجديداته المعتمدة على تراكم المهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) للمستقبليين، وكذلك استغلال التجارب الشعرية فى هذا التيار؛ وليس للدراما التى جاءت فيما بعد متأخرة، وغدت ذات أهمية أكبر عندما أدان المستقبليون اللغة، للوصول إلى قيم جديدة للكلمة، وإلى مفهوم متزامن مع رؤاهم الجديدة. ومع مرور الوقت، افتقدت هذه المفاهيم علاقتها ببرنامج المستقبليين، لتمسى قاسمًا مشتركا بين أشكال التجريب عند الطليعيين.

التجريب والمحاولات المعملية

يرى المنظر المسرحى الفرنسى أندريه ڤينستين André Venstein أن على المسرح التجريبى ألا يتعدى «المحاولات المعملية»، وأن يتم بعيدا عن النظارة؛ بينا يكون هدفه الخضوع إلى «اللاشكل»، خاصة فى التجارب التى تتم فى عناصر العرض المسرحى. وقريبا من فكرة «ڤينستين»، يمكن لنا تلمس التأثير التجريبى النابع من المشروع الذى نادى به معهد المسرح، والذى اقترحه الكاتب المسرحى البولندى ڤيتولد ڤاندورسكى ـ Witold Wandurski فى الثلاثينيات من هذا القرن العشرين. أينبغى بالفعل لفظ النظارة من التجريب؟! إن هذا السؤال المطروح الذى يربط التجريب بلفظ النظارة، يعد من قبيل التنويع على لحن رئيسى يتغنى بتجريب المسرح دون اشتراك الجمهور فى هذا التجريب، رغم أن وجوده هو العامل الإبداعى المشارك والمانح معنى لهذا التجريب. يقترح أندريه ڤينستين تسمية تلك المسارح التى تقوم بالتجريب المنفتح على النظارة: «مسارح البروفات» أو «مسارح الطليعة». والمسألة لا تعدو هنا مجرد تسميات. فالمتفرجون، لكونهم مستهدفين لمختلف أنواع الخبرات والتجارب، يقوم المبدعون بكشف أسرارهم وألغازهم؛ والمتفرجون بهذا المعنى، يمثلون إلهاما مشتركا فى عملية الإبداع المسرحى، على الرغم من عدم معرفتهم اللاواعية بشكل التجريب المقدم وبنيته. ولذلك ـ ففى ظنى ـ أنه مادام الأمر متعلقا باشتراك الجمهور فيما يشاهد، فإن التجريب لايزال يتخذ سمة استثنائية متفردة ، لا تستجيب إلى حاجات هذا الجمهور، ويسعى إلى إرضائه. وهذا هو جوهر التجريب الذى ينبغى أن يكون شيئا آخر عن الحياة المسرحية برمتها؛ عليه أن يقف فوق أرض ثقافية صلْبة. ينبغى أن يكون التجريب فى مجالاته متعددة الجوانب أفكارا وصيغا معبرة عن الحاضر وعن المستقبل ، وتغدو للمسرح الأكاديمى مادة خفية مكتنفة بالأسرار التى يستحيل تخليقها فوق خشبات المسارح التقليدية.

ونلاحظ أن المبدعين التجريبيين يتنازعون دائما حول الأساليب التى أصابها الهرم ، وحول المناهج المتقولبة التى أصابها التكلس ، وأحيانا ما تحقق أفكارهم ورؤاهم هدف النجاح. لكنهم ، فى واقع الأمر، يقعون دائما فى أسر وحدة فنية منعزلة. فمنذ اللحظة التى يبتكرون فيها أشكالاً جديدة للمسرح ، وصيغا مبدعة أخرى يقترحونها

فوق أرض الواقع المسرحى ، يغدو هذا التجريب الجديد مشاعاً للجميع ، لنكتشف فيما بعد أنه قد استنسخ بشكل مبتذل فى عروض مسرحية متباينة القيمة فوق خشبات المسارح التجارية من جانب ، ومسارح الدولة ـ من الجانب الآخر ـ التى يسعى مجربوها إلى التغريب الأهوج ، لتتوقف مسيرة التجريب فى مسرحهم باحثين عن «الموضات» الشكلية الجوفاء ، وتنعدم فيه خصائصه التجريبية الأولى. وفكرة التجريب عند التجريبيين هى على الوجه التالى : الكشف عن النمط التقليدى المتزايد فى الأعمال المسرحية التى تعد سمة جوهرية لحاضر المسرح ، عندما يود المجربون فيه أن يتشكل من جديد، فيصبح ابتكارا وإبداعا مستفزين يستثيران مجربا تاليا، يكتشف جزيرة مجهولة من جزر التجريب ، وأرضا جديدة للمسرح . فالتجريب ـ إذن ـ يحمل من ورائه عمرا قصيرا . وتاريخ المسرح برمته يتكون، على مستوى النظرية والتطبيق ، من عدد من «حيوات» التجريب القصيرة ، التى يجب عليها بالقطع أن تتسلسل فى عقد لا ينفرط ، فقد يفرق فيما بينها التكامل الفنى ، والحرفة المتسمة بما هو مألوف وعادى، عند تقديم عروضها المسرحية الجديدة.

وأحيانا نشاهد تجارب حقيقية غير عادية، ونكتشف فى حياتها المسرحية ابتكارا ونسقا غير متكرر ، يوحد بين طياتها فى هارمونية وتناسق . يولد هذا النوع من التجارب فى أنموذج مسرحى متميز ، يعد فى معظم الأحوال إبداعا جديدا لصاحبه فى عالم التجريب المسرحى، ويغدو ظاهرة متفردة ؛ تتلاشى فى نهايتها بوصفها ظاهرة ، أو تنسحب حين يتراجع مبدعها عن الاستمرار والتواصل. إن ديالكتيكية هذا النوع من التجريب، تبتكره الاكتشافات الكبرى والانهيارات المأساوية للحضارة الإنسانية فى مختلف عصورها.

أنطوان وبدايات التجريب

كانت بدايات التجريب المتعددة والمتباينة بدايات ضعيفة، حتى إنه لم تظهر آنذاك أهمية لوجودها وقيمتها. ظهرت هذه البدايات فى ديكورات عروض أندريه أنطوان[٣٧] الأولى المتمثلة فى «طاقم» الأثاث المتكامل المتكون من غرفة طعام يستعيرها من بيت أمه، ويضعها فوق خشبة مسرحه:

«(...) فى حوالى الساعة الخامسة أقوم بتأجير عربة، وأسحبها بنفسى وفوقها قطع الأثاث على طول طريق روشين أرت»[٣٨].

إن فرقة الممثلين عند أنطوان ليست سوى أناس عاديين، عابرين، يرى فيهم معارفهم مجرد مخبولين، يتكونون من موظفى شركة الغاز، ومعظمهم مختارون من العابرين فى الطريق.

وينطبق الشئ نفسه على الجمهور: مجرد أناس عاديين اختيروا عن طريق الصدفة، كانوا يمثلون فى فرقة أنطوان باعتبارهم مشاركين فى الفرجة والرسالة الموجهة إليهم. أما الممثلون، فكانوا يؤدون أدوارهم بأدوات ووسائل متواضعة، كان يستخدمها أنطوان فى البدايات التجريبية الأولى لعروضه المسرحية. ولم يبرر هذا التواضع فقط مجرد البرنامج المتواضع للغاية، بل الفقر الواضح الذى أرغم أنطوان على الاهتمام بالعجالات المسرحية السريعة، واستخدام الرموز والاستعارات الرامزة إلى طبيعيته الفوتوغرافية من حيث هو أسلوب ومنهج إخراجى. وبتدرج نمو هذه الحفلات المسرحية، وثبات دستور أنطوان الطبيعى البدائى النظرة إلى الواقع، يتبدل الحال كذلك فينفق على عروضه مبالغ طائلة، لتتغير البدايات المتواضعة الأولى فى تكوين الفرقة، لتصبح فرقة فنية مكونة من مجموعة من الأخصائيين الخبراء فى فنونهم. ففى الوقت الذى استقرت فيه معالم مسرح أنطوان، يتضح أسلوبه المعبر عن قيم فنية أكثر نضجا، متفردة فى نوعها، غير متكررة، عندئذ يغدو ممكنا تقديم عروض مسرحية تشهد على ثراء هذه الفرقة وقدرتها الفنية الفائقة. ففى العرض ذائع الصيت (النساجون) لهاوبتمان، نلاحظ أن أنطوان يقوم للمرة الأولى بقيادة

جماعة من البشر «الكومبارس» بلغ عددهم ثلاثمائة فرد، يشكلهم تشكيلا جماعيا جديدا فوق الخشبة.

فى هذه المرحلة، يتحقق حلم الانتظار لما أطلق عليه فى تجريب المسرح: «وفاء خشبة المسرح للواقع الحياتى»، وفاء أمسى أكثر أصالة وتكاملاً من الحياة نفسها. لكن «الطبيعية» فى المسرح مع وجود «الحائط الرابع»، وصدق الديكورات الحرفى الناقل لهذا الواقع، والواقعية التاريخية والفوتوغرافية للأزياء، وحرفية المهمات المسرحية - قطع الإكسسوار - التى كانت تؤخذ من الواقع اليومى وتوضع فوق الخشبة دون القيام بتعديل عليها أو تصنيف، وصدق الشخوص المسرحية فى النقل عن الواقع الحياتى الحرفى، ... كل هذا توقف عن أن يصبح تجريبيا. مما سمح - فى الحال - بحدوث انقلاب فى المسرح، وانتشار «حركة الإصلاح الكبرى» فى أوروبا جميعها: شرقها وغربها.

ستانيسلافسكى وروح الممثل

يصعب علينا أن نصف قسطنطين. س. ستانيسلافسكى[٣٩] بأنه «مجرب»، مع أنه قام بفعل التجريب المسرحى، كما نفهمه بالمعنى الاصطلاحى للتجريب. فهو لم يهدف إلى أن يكون ثائرا من ثائرى الفن المسرحى، بل كان متعطشا أكثر وعازما بدرجة أكبر على تحقيق رؤيته «لمسرحه الفنى»؛ ليس فقط تأكيدا لتسمية مسرحه «بمسرح الفن»، بل لتحقيق جوهر العمل المسرحى برمته، وهو الصدق الفنى. لذلك، هوجم مسرحه بضراوة، وحورب حربا شعواء لا هوادة فيها، المرة تلو المرة. ورغم ذلك، فإن مسرح ستانيسلافسكى غدا مدخلاً أساسيا لعدد كبير من التجارب المسرحية فى فترات زمنية متعاقبة. وكى نذكر فى هذا المقام دليلا على ما نقول، فيكفينا أن نذكر تجريب المصلح البولندى الكبير يرجى جروتوفسكى[٤٠]، الذى تأثر فى بداياته تأثرا واضحا بستانيسلافسكى. بل إنه يتتلمذ على يديه حواريون ومتمردون ومجربون كثيرون، يختلفون مع أستاذهم فى مفهومه للمسرح والجديد الذى أتى به، وعلى رأس قائمة هؤلاء التلامذة والحواريين: فسيفوود مايورهولد Wsiewolod Meyer-hold الذى كتب رسالة إلى زوجه فى ٧/٨ عام ١٨٩٨ يقول فيها:

«بدأنا بالأمس - تحت أستار الليل وتحت إشراف ستانيسلافسكى - عملنا المسرحى «القيصر فيودور» لألكسى تولستوى. ليس بإمكانك تخيل أصالة أكثر من هذا، وجمالا، ووفاء الديكورات للواقع، لدرجة أن المرء يمكن له مشاهدتها ساعات طوالاً دون أن يشعر بالملل؛ بل أكثر من ذلك يمكن الإعجاب بها باعتبارها بمثابة شئ واقعى موجود منفصل عن الواقع الحياتى كما نراه»[٤١].

وبعد مرور سبع سنوات، يستسلم مايورهولد دون تردد للمناخ السحرى لمسرح أستاذه ستانيسلافسكى؛ مع أنه يحمل داخله سره الزاخر بالحاجة إلى «المسكوت عنه» الذى يعد أكثر كثافة من الرموز الأدبية:

«وعندما أرسل لنا مخرج فرقتنا الأول «بمسرح الفن» - قسطنطين ستانيسلافسكى - تعليماته وملاحظاته، التى تمس المبادئ الأساسية التى حددناها فى بروفات العمل المسرحى للمؤلف ميترلنك[٤٢] وصلنا جميعا إلى نتيجة واحدة، وهى أنه يجب اعتبار كل هذا شيئا من قبيل العبادة».

سطر مايورهولد هذه السطور فى رسالة أخرى وجهها فى عام ١٩٠٥[٤٣] إلى الفنان السينوغرافى إيليا ساكا - Ilja Saca بمسرح Mchat[٤٤]. إن هذا العرض المسرحى (الطقس الرقيق) لميترلنك لا يعتمد فيه المخرج فقط على خلق هارمونية صوتيه لأصوات الجوقة التى تذرف دموعا

صامتة، تخنقها العبرات والأمل الخائف؛ بل إن درامية هذا العمل المسرحي تعتمد قبل كل شئ على تعرية الروح وتطهيرها.

وبعد غامين، يدخل المسرح الطبيعي في مرحلة تالية تتعدى إعجاب النقاد واعترافهم به؛ إنهم يقيمونه وينقدونه نقدا لاذعا:

«سرعان ما يراعى عند تقديم المسرحيات التاريخية مبادئ تشكيل خشبة المسرح في صالون يعرض المواد «المتحفية» من العصور المختلفة، أو على أسوأ تقدير يصبح العرض المسرحي مجرد تقليد للواقع تقليدا وفيا على أساس الرسومات أو الصور الفوتوغرافية الموجودة في المتحف. فالمخرج والديكوريست يحاولان أن يحددا بدقة العام والشهر واليوم، الذي وقعت فيه أحداث المسرحية (...) يريدان أن يعرفا، بدقة، كيف كان شكل الأكمام في عصر «لودفيج السادس عشر والخامس عشر (...) لا تصل إلى رأسيهما إلا فكرة الحفاظ على طراز العصر التاريخي (...) فالسعي نحو أن يرى الجمهور ـ بأي ثمن من الأثمان ـ كل شئ، يشعرهما بالألم قبل السرور، عدا تلك الإحباطات التي يتسبب عنها مسرح كهذا. فالمسرح الطبيعي ينشغل انشغالاً جوهريا بترجمة كلمات المؤلف واستيضاحها حرفيا»(٤٥).

حتى مايرهولد الذي خبر في مسرح ستانيسلافسكي كثيرا من المعاناة الفنية، عانى كذلك من تلك الطقوس والشعائر الفنية المتفردة التي كانت تزخر بها نفسه؛ فغدا معتدلاً في تقييم طراز هذا المسرح. إلا أن موقف مايرهولد الجديد ورؤيته المسرحية المختلفة عن أستاذه؛ لا يجعلان النقاد يرونه بمعيار صحيح، ولا يرغبون في أن يروا في مسرحه ما هو جديد وقيم في عالم التجريب المسرحي. فالمسرح عام ١٩١٥ كان يطالب بتجارب جديدة، لأنه قديما، حتى أكثر التجارب شجاعة، قد اكتست بتقاليد ثابتة لا تعبر عن قلق العصر. كان هؤلاء في تقييماتهم أكثر حدة، وكان نقدهم يتميز بنظرته الثابتة الصارخة:

«إن مسرح الفن إنما هو لسان حال للبحوث المفرطة في موادها الخارجية، إنه مسرح متأنق مستسلم للتعبير السيكولوجي. حتى موليير وجولدوني، ليس بإمكانكم تقديم مسرحهما! إنكم تقومون بإفساد مسرحيهما بفضل التفسير الحرفي المتزايد! إنكم تطوونهما وتكسرون طبيعتيهما! والآن كيف تفكرون في تقديم سوفوكليس وجوته وشيكسبير وبوشكين؟!»(٤٦).

لقد كان المصلحون المسرحيون في القرن العشرين أو القسم الأكبر منهم الذي انبثق منه فكرة التجريب، كانوا منظرين وممارسين. وتجريبهم نابع ـ في الجوهر ـ من تمردهم ضد التيار الطبيعي.

لقد هيمنت الطبيعية على خشبة المسرح؛ لأن الزيف والتصنع قد امتدا بجذورهما إلى أن دفع الفن المسرحي دفعا إلى الاختناق والسقم ـ هكذا عبر أولئك الظامئون إلى إبداع تجريب جديد: «لا أريد في المسرح كلمات ـ يقول ڤاختانجوف ـ من الضروري أن نجعل المتفرج يرى فوق خشبة المسرح روح الشعب المتمردة»(٤٧)، «إن الواقعية هي وسيط غوغائي للتعبير الأعمى ـ يؤكد إدوارد جوردون كريج ـ أفضل الشعر عن الكلمات التي فرغت من محتواها .. وأفضل الصمت أكثر»، «إن الحقيقة حول الحياة تبدو كذبا في الفن ـ يقول تايروف». «فالحقيقة الفنية تبدو شيئا مزيفا في الحياة». والصراع نفسه مع التقاليد يعده تايروف صيغة للتجريب، والطريق الذي يؤدي إليه هو مسرح العواطف والمشاعر ذات الصيغ المكثفة، أي إلى ما يطلق عليه «الواقع

الجديد». وهذا هو المسرح الذى يحوى داخله بعدا واضحا بهدف الوصول إلى الاستقلالية التى تعد أعظم إنجاز حققه المسرح فى تجريبه على مر عصوره المتعاقبة. وعندما يقترب المسرح أكثر نحو التكامل، ويرينا قيمه المستقلة، فإنه سيغدو مسرحاً له أهميته ودوره. عندئذ سيصبح المخرج كذلك دراماتورجيا بمفرده، دون وجود مؤلف مستقل. ويتمكن المخرج فى هذه اللحظة من أن يحقق مع فرقته من الممثلين والفنيين مشاريعه فى سيناريوهات ذاتية. لكن كان على المسرح ـ آنئذ ـ أن يبدع فى كل مرة فنا جديدا؛ أعمالاً مسرحية تتسم بأصالتها التى يحقق من خلالها استقلاله.

إن تعدد هذا النوع من «التجريب» الذى يتم بهدف الوصول إلى طريق «المسرح المستقل» قد تباينت أهدافه ومسالكه؛ استنادا إلى المبدع ذاته وقدراته الابتكارية، والزمن الذى عاش فيه، ووطن المجرب نفسه. من بين هذه المسارح التجريبية أطلق على مسرح مايرهولد «المسرح البنيوى» فى روسيا؛ وأطلق على المسرح التجريبى لبيسكاتور «المسرح السياسى» بألمانيا، وكذلك على مسرح ثالث «المسرح التكاملى ـ Teatr Totalny» لتادووش كانتور Tadeusz Kantor [٤٨] فى بولندا. ومن بين هذه المسارح التجريبية كذلك، يمكن لنا أن ندخل فى قائمتها تجربة ليون شيللر[٤٩] ومسرحه الشمولى Teatr monumentalny فى أربعينيات هذا القرن وخمسينياته.

إن المسرح «المستقل» ـ بصرف النظر عن الشخصية الفنية الفذة لمبدعيه ـ قد تحرر من تغلغل النفوذ التقليدى، بعد أن لفظ ـ آنذاك ـ كل الأدوات النمطية التى شابته. «لقد لفظنا كلمة «الصنعة المسرحية» من برنامجنا ـ يقول بيسكاتور ـ كانت عروضنا المسرحية تحديا، أردنا بها أن نعبر الحدود ونخترقها، بهدف الوصول إلى معايشة الأحداث المعاصرة، والتأهل لممارسة الفعل السياسى»[٥٠]. كان بيسكاتور يمارس السياسة بشكل فعال ومؤثر، مقحما فى عروضه المسرحية عناصر خارجة عن حدود المسرح. إن هذا النوع من «التجارب» كان متعددا، وكانت جميعها تهدف إلى إحداث شىء ما، يظهر فوق خشبة المسرح «حلبة ملاكمة»، ترينا اللوحات المتسمة بخصوصيتها، التى أقيمت عليها عمليات مونتاج فيلمى، نشاهد عبر الشاشات السينمائية بعض مقاطع من الأفلام الوثائقية (التسجيلية)؛ حيث تزدحم بالبيانات الإحصائية موثقا بذلك الوضع الذى يتحدث عنه الموقف المسرحى المعروض، سواء كان سياسيا أو اقتصاديا أو ظاهرة اجتماعية، لتوكيد فكرته العامة التى يريد لها بيسكاتور النفاذ إلى عقول المتفرجين وروحهم، ويربهم بالرسومات الكاريكاتورية للفنان الموهوب جروش Grosch ما يرمى الفنان المبدع إليه، وكان هذا الفنان الكاريكاتورى أكثر الفنانين ذيوعا وانتشارا فى هذا النوع من الفن الإبداعى، الزاخر بالشعارات والبيانات الداعية إلى الثورة.

إن العروض المسرحية الضخمة التى كان يطلق عليها «Trotz alledem»، كان يعدها بيسكاتور على شكل مونتاج حقيقى لخطابات فعلية، ومقالات وقصاصات صحفية وبيانات وإشاعات وصور فوتوغرافية وأفلام وثائقية، يعود تاريخها إلى فترات الحروب واشتعال الثورات، وتقدم فى مجملها شخصيات تاريخية مع أحداث مسرحية تحدث فوق خشبة المسرح:

«لقد وقع كل هذا تحت طائلة «عمليات المونتاج»، داخل إيقاع يخلق قوة لا راد لها من التأثير النفاذ، يقترب من إيقاع الضربات المستمرة؛ التى تتلاحق فى مختلف الاتجاهات ـ كما يصفها أحد النقاد ـ ومع أنها كانت تعرض حقائق عارية، حقيقية، تدور حول النفوذ العميق غير المتوقع الذى يحمل بين طياته قوى إقناع مؤثرة ـ إلا أن سعيها الجوهرى هو كفرها بكل القيم

النمطية، «وهز» كل المقدسات من جذورها. إنها تصل خشبة المسرح وتوحدها في شئ يسير بها نحو نقطة انطلاقها للذروة؛ فتخترق الحجب والأسرار، وترينا نتائجها واضحةً للعيان في أعلى درجات ما يمكن أن يصل إليه الفن الدرامي»(٥١).

إن «لاحرفية المسرح» والتعامل الحر مع النص؛ الذي يتم في معظم الأحوال خارج أطر الدراما، واستغلال المفردة الإبداعية اللانمطية؛ والتعامل التجريبي مع المساحة الفارغة للفضاء المسرحي فوق خشبة المسرح التي تدور فوقها الأحداث؛ كل هذا يغدو بدرجة أكبر أو أقل؛ حصيلة وميراثا للمسرح العالمي المعاصر. فالمسرح المستقل يفقد تدريجيا وببطء دلالة التجريب ومغزاه، ولذلك كان عليه حيال ذلك أن يبحث لنفسه عن موارد جديدة، ومواقع أخرى للتوسع، وللكشف عن مفردات تجريبية خلاقة مبتكرة.

كان على التجريب أن يبحث له عن حلول وطرق أخرى، بعيدا عن البواعث الفنية التي كانت تقيده؛ فالعالم الذي أصبح ـ خلال نصف قرن من الزمان ـ واقعا تحت نيران الحروب، قد تحرر من أطره الأخلاقية، وتناقض مع نفسه في تحقيق نظام للقيم كان دائما ينادي به. فالتجريب إذن ـ بهذا المعنى ـ هو العثور على أدوات ووسائل لم تستخدم فوق خشبة المسرح من قبل، وكذلك ابتكار عالم من القيم الجديدة. فخشبة المسرح التي غدت «سلة للمهملات» كانت تحوي كل ما تحمله الأرض فوقها: من بقايا زاخرة بالشظايا والبقايا والرماد، من أجزاء وأشياء كان يستخدمها الإنسان من قبل، ثم هجرها أو تركها لأنها لم تعد ذات نفع له، وغير قابلة للاستخدام، حيث تزحف فوق أرضية خشبة المسرح «اليرقات البشرية» بديلا عن الإنسان، وتبدو بفعلها كما لو كانت تشوه الإنسان عن عمد، تتصف بصفاتها الإرهابية، تسعى إلى تدمير كل شئ من حولها، وسط عالم زاخر بمختلف أشكال البشر وصورهم، لتمسى أهدافا للتصويب. يصل الحدث هنا إلى موقع الملاحظة فوق المنصات الخشبية (براتيكابلات) ويحتضن فضاء على شكل صليب، وهو الرمز الأوروبي للعذاب والتضحية معًا. إنه مسرح الدمار؛ مسرح الموت، مسرح «مأساة الإنسان والعالم» في نهايات القرن العشرين ليوزيف شاينا ـ Jozef Szajna(٥٢). وهو واحد من أهم المجربين البولنديين والعالميين المستفزين، صاحب التجارب المسرحية في مجال السينوغرافيا والإخراج المسرحي والتشكيل المرئي داخل ميراث التجريب المسرحي المعاصر ومخزونه الإنساني.

أكانت التجارب المتتالية إخفاقات مسرحية قادت المسرح التجريبي إلى أقصى حدوده المترامية، تلك التي لا يقوم دونها العمل المسرحي؟ بل ـ وهذا هو الأهم ـ ما الذي يتخفى «متقنعا» خلف هذه الحدود؟؛ أهو «اللامعنى» أم «القبح الفني» ؛ أيكون الظلام والفوضى هما اللذان احتويا العمل التجريبي ـ ويصعب على أي عمل مسرحي احتواؤهما حتى النهاية ـ أم أن كل هذا كان يعني تخليا عن الفن الخالص وارتدادا عنه؟

إن الأعمال الأدبية الكبرى، من أمثال «دواوين الشعر» ؛ وأشهر الروايات، والمآسي والملاهي التي تتجاوز زمنها؛ فتصبح ميراثا إنسانيا خالدا جامعا؛ تمثل مادة يملكها مؤلفو العرض المسرحي، ويستخدمونها استخداما يتسم بحرية الطرح، وقوة المعالجة وذكاء التفسير. ويمكن تقديم عرض مسرحي ينهل من هذا الميراث الإنساني عبر مقاطع مقتطعة من نصوص وجمل، لها تميزها وخصائصها، تمثل بعض الكلمات المبتسرة هنا وهناك، استعيرت من أفواه كبار الكتاب. «هكذا يبدو الوجه الحقيقي لثقافتنا المعاصرة» ـ وهي جملة ذائعة الصيت قالها المصلح المسرحي البولندي الذي يعد بدوره واحداً من أجرأ رجالات التجريب في عالمنا، وأكثرهم خلافًا

حول تجريبه. يرى جروتوفسكي أن الأعمال الأدبية الكبرى أضحت خلاصات شابها الحذف والتقصير؛ فهى مجرد فقرات طارئة ليس لها فحوى أو مضمون. إننا نستخدمها بلا فهم ودون إدراك. وعندما يسمعها المتفرجون فوق خشبة المسرح، فإنما يسمعون أنفسهم. ففضاء المساحة للفراغ المسرحى يمثل ـ مع أنه فى معظم الأحوال فراغ مغلق فى علبة مسرحية ـ صدى لروح المتفرجين وتأملاتهم. وأحيانا يتشكل هذا الفراغ فى صيغ غير نمطية متباينة؛ ويعاد تشييده زاخرا بالمواد التى تبدو مجرد تعليقات، من بعض الكلمات المتفردة فى عبارات غير مفهومة. فنشاهد فوق فضاء خشبة المسرح وفراغها جناح طائرة، أصابع بيانو، ضلفة من خزانة تنفتح بشكل عبثى، تعادل عبثية كلمات الواقع.

إن هذه المقترحات المسرحية لم تستنفد بعد طابع التجريب المسرحى فى نهايات القرن العشرين، وقد يصل عددها إلى الكثير؛ منها التجارب المتميزة تميزا واضحا، التى يبدو فيها الإبداع الذاتى متصلا اتصالاً وثيقا بالمسرح. فجوهر التجريب الحقيقى ـ لا الظاهرى ـ إنما ينبع من ذاتية الفنان، وتفرد ابتكاره، من ظاهرة التجريب المبدع فى عمله الذى لا يتكرر. ولا يعنى هذا على الإطلاق أن جزءا من مقترح التجريب ليس قابلاً لإبداعه على أحسن الأحوال، أو استنساخه على أسوأ تقدير فى المسرح الشائع، أو ما يطلق عليه «المسرح الشعبى» أو «المسرح الأكاديمى». لذلك، فإن التجريب ـ بهذا المفهوم ـ يصبح تجريبيا من المنطقة الثالثة فى ميدان الابتكار والتجديد؛ إنه هو نفسه ذلك التجريب الباحث عن حلول جديدة؛ ترينا تباينا واضحا فى الرؤية لما يحدث ما بين العلوم المتطورة فى فنون الإبداع. فالعلم وتطوراته هو أعلى مرتبة من المراتب، هو هدف قام لأجله التجريب المفيد فى حقل العلوم المتطورة. أما التجريب فى المسرح، فهو ازدهار سريع سرعان ما يأفل ويذبل لينبت إبداع جديد.

إلى جانب ذلك، هناك التجريب المستند إلى محاولة العثور على صيغ مسرحية، للتعبير من خلالها عن ظاهرة التفكك، والدمار، والكوارث التى تهدد عالمنا. وهناك كذلك ظواهر مسرحية تجريبية لها توجهاتها فى ميدان آخر مختلف. يرى بيتر بروك فى التجريب المسرحى: «أنه شئ حقيقى حى يمكن أن يغدو مجرد ارتجال فقط، شئ فى طور الإعداد للعرض المسرحى، يتكرر فوق الخشبة»[٥٣]. ويعود هذا الرأى فى تجريب المصلح المسرحى الكبير بروك إلى فترة زمنية لا تقل عن ربع قرن من الزمان:

«(...) إن أفريقيا هى بالنسبة لنا تحد. أن تمثل أمام بشر، لا تصل بيننا وبينهم لغة مشتركة فقط، بل معدومة إمكانية التواصل معهم عبر ثقافة مشتركة ... إنما لهو شئ مثير للاهتمام ... ما نرمى إليه، هو أن يتم هذا التعارف فيما بيننا بداية من درجة «الصفر»؛ ويحدث الإبداع بفضل اتباع أسس اللعب المشترك مع المجتمعين حولنا من البشر. والدارس الأساس لتلك التجربة كان هو تلك الخبرة الحية التى تتخلق فى مناخ وظروف تشيدان نوعا من العروض الجماهيرية ـ لها خبرة تخلق الفرصة لتحقيق تبادل فعلى بين البشر، بعضهم البعض. إن التساؤل حول مضمون هذا التبادل ليس له معنى: إن الخبرة هى فى حد ذاتها مضمون(...) فالمجتمع الإنسانى لحضارتنا المعاصرة ليس حيا ولا ميتا، بل يمكن القول القليل، وهو أنه يتواجد فى حال مثير للرثاء والشفقة الرخيصة (...) أما فى المسرح فتتواجد ليس فقط مسئولية واحدة، بل ثلاثة أنواع من الشعور بالمسئولية: مسئولية حيال أولئك الذين يحبون المسرح، ومسئولية تجاه

البشر الذين أعطوا المسرح ظهورهم، لأن صيغه أضحت أشكالاً تتصلب أمامها عيون المتفرجين، وأخيرا مسئوليتنا تجاه أنفسنا نحن. حول هذه المسئولية الأخيرة بالذات، علينا أن لا نتناساها، لأنه لو حدث ذلك، عندئذ سنتوقف عن أن نحيا حياة ثرية. وسيمسى التواصل مع الآخرين فقيرا. إنها مسئولية تجاه تطورنا وارتقائنا وبحثنا فى أرواحنا ذواتها عن هذا التطور وذاك الارتقاء»(٥٤).

ضرورة التجريب

التجريب حاجة ـ بهذا المفهوم ـ بل ضرورة لكل نشاط إنسانى. ومن ثم فإن جميع أشكال الابتكار والإبداع ضرورية. التجريب فى المسرح هو توكيد أنه عنصر حى، ويعنى هذا أنه، بأسلوبه الفنى، إنما يقوم بإسقاط رؤية عالمنا المعاصر وردود أفعاله بثراء خبرته وفكره ومعارفه، وإنجازاته ومخاطره. لذلك أيضا، على هذا التجريب أن يكون «فاعلاً»، يقوم بكامل وعيه ومسؤوليته بمخاطرة الإرهاص والتنبؤ. إن التجريب الحقيقى ما هو إلا تزايد صيغ الابتكار والتجديد. ولهذا، فليست كل تجربة واقعة تحت شعاره تقود إلى التجريب الفعلى المبتكر. ثمة حقب زمنية نشاهد خلالها ممارسة التجريب شيئا من قبيل «الموضة». ويسهل عندئذ الوقوع فى براثن التجديد الشكلى المفرغ من محتواه، الذى يصطنعه تجريب مثل هذا. ولذلك أيضا، نكتشف فى تاريخ التجريب العديد من الآراء النقدية الموجهة إلى باقة من مختلف المصلحين المسرحيين المجربين، إلى درجة أن هناك ـ فى تاريخ التجريب ـ كاتبا غير نمطى، غارقا حتى أذنيه فى موضوعات متفق عليها، ومعروفة، لكنه يقدمها بحدس وفكر طليعى، إنه الكاتب المسرحى الطليعى البولندى ستانيسواف إجناتسى ڤيتكيڤيتش(٥٥) مبدع نظرية «الشكل الخالص» فى المسرح الطليعى، وهو يقيّم ـ بشكل سلبى ـ خشبات المسرح التجريبى، ويرى أن مسرحا كهذا ما هو إلا ظاهرة سيئة غير مفيدة للمسرح.

«(...) فاسم تجريب يرينا لفظ مسؤولية المبدعين حيال إبداعاتهم. وهنا ينشأ شئ على الهامش، فى البروفة.. الإبداع غير الطموح، للوصول إلى المحصلة النهائية التى يتحمل فيها المبدع مسؤوليته الكاملة: العمل المسرحى والتجريب هما حضوران يستحيل مقارنتهما. يمكن القيام فى المسرح بالمحاولة تلو المحاولة ـ ولذلك سينشأ بالضرورة إبداع، يتقدم ويتطور ليغدو عرضا جاهزا حتى آخر لمسة من لمساته... لكنه عندنا يقف التجريب بجوار ما يطلق عليه بالمسرح ... «الجاد»... كما لو كان كل ما يقام به هو مسرح وليد الشارع وغير جاد، نحن فيه غير واعين بوجود الفن عامة. وجوهر فن المسرح، على وجه الخصوص، كأن المخرجين فى بروفاتهم المسرحية يقومون بشئ يوصم بالعار، ويتسم بالغربة؛ من الدرجة الثالثة؛ كما لو كانوا يقومون بتقديم أشياء تتصف بالغلظة، مرعبة، مخيفة، مفزعة؛ زاخرة بمختلف الألوان والأنساق الفوضوية، التى تقلب كل الموازين باعتبارها قمة فى الدجل والانحراف»(٥٦).

إن تأكيد إنجازات المجربين الكبار فى مجال المسرح فى النصف الأخير من القرن العشرين، لا يجعلنا نتفق مع رأى ڤيتكاتسى؛ فرأيه يحذرنا من تجريب مسارح «الشارع» ومواجهة الأنبياء الدجالين المزيفين بالدعوة الضالة بفن مسرحى جديد؛ والتجريب المضلل الذى يصيب الفن المسرحى بأضرار بالغة.

ولايزال يجول بخاطرى تساؤل مهم حول الواجبات أو الالتزامات التى ينبغى لكل تجريب القيام بها. ويقول إرڤين أكسيز(٥٧) المخرج البولندى الكبير: «إن ثمة شيئين

جوهريين فى العمل الفنى: الأصالة، ومسؤولية الفنان كاملة تجاه فنه». ولذلك، فإن معالم الطريق لمسؤوليتنا تجاه مسرحنا هى «الفكر» والصياغة الفنية المتجددة، والتجريب الشجاع. إنه قضيتنا المصيرية بوصفنا مبدعين ـ لكنها شجاعة لها طابعها العلمى ومسارها التلقائى وهمها المستفز:

«فالشجاعة التى تطلب حسب الطلب، تتوقف عن أن تكون شجاعة ملهمة، والتجريب دون هدف محدد ليس بتجريب. وقد يبدو ظاهرا أن وضع حجر أساس لمبنى من القيم المسرحية الفنية الجديدة، الذى شيده فسبيانسكى[٥٨] وشيللر[٥٩]، أكثر قيمة من قصر شيده شخص ما فوق جزيرة مجهولة حيث سيختفى هذا القصر فى اليوم التالى بلا أثر يتركه من بعده ... وقد يكون الأمر مجرد «تون» ساخر حزين. لو أن الأمر لم يتوقف فقط عند حدود الشعور بمولد العمل المسرحى، إثر شعور المبدع بعدم مسؤوليته تجاه إنتاجه الذاتى، فسوف ينشأ عن ذلك ـ بالضرورة ـ صيغة غير مسؤولة تتصف بهمجيتها فى علاقتها بثقافة «التجريب». إن أولئك الذين سيأتون من بعدنا، معتقدين بأنهم هم الوحيدون الذين شيدوا مسرحا جديدا، سيأتون وينظرون إلينا باحتقار لأنهم يعتقدون بأنهم وحدهم قد شيدوا مسرحًا جديدا»[٦٠].

إن الوعى بمختلف مصادر المخاطر التى تزحف فى الطريق الحلزونى للتجريب يتجه مباشرة نحو المسرح، ولكن الأمر يغدو أكثر اجتذابا لذلك الذى سيبدعه الفنان بعد لحظة. إن جميع المبدعين ومجربى المسرح عليهم أن يتحملوا بقوة القدرة على ما يهدفون إلى الوصول إليه...

«(..) ما يعنينى ـ يقول إدوارد جوردون كريج، أول ملهم للتجريب بمسرح القرن العشرين ـ هو أن أكون عميق الخبرة فى تجريبى، وأن رحلتنا لن تكون لها نهاية... ودائما ما سينادينا شئ؛ يرهقنا؛ يرغمنا على السير إلى الأمام»[٦١].

وقد يكون الإرهاق الدائم، والشعور الملح بالبحث عن الإبداع الجديد، هو الذوبان فى الأعماق؛ «حيث يرقد المسرح ـ كما يقول كريج ـ مختفيا تحت أرض الأهرام منذ ألفى عام، واضحا وجذابا»، ينتظر من يبدعه ويبتكره!!

أتكون هذه دعوة صريحة لمبدعينا إلى العودة إلى الذات، والبحث عن هوية لمسرحنا الذى لايزال راقدا تحت رمال صحراء تحتاج إلى من ينفث فيها الحياة والوجود، لترتفع ـ بالفعل ـ أهرامات الحضارة والثقافة المسرحية الإنسانية المصرية الخالدة؟!

الهوامش

(١) أيسخولوس: (٥٢٥ ـ ٤٥٦ قبل الميلاد)
شاعر إغريقى مبدع المأساة الكلاسيكية. من بين تسعين عملاً دراميا أبقى لنا التاريخ سبعة من بينها: الأورستيا، وبروميثيوس مقيدا، وأجاممنون، وحاملات القرابين، وايوميد.

(٢) سوفوكليس: (حوالى ٤٩٦ ـ ٤٠٦ قبل الميلاد)
شاعر إغريقى مبدع المأساة الكلاسيكية. ألف حوالى تسعين مأساة، وثلاثين مسرحية ساتيرية. حفظ لنا التاريخ منها سبع مآسى: أجاس، انتيجونا، و الملك أوديب، الكترا، فيلكتيت، (أوديب ملكا)، و(أوديب فى كولونا).

(٣) بروتاجونيست:
هو الممثل الأول فى المسرح الإغريقى الذى يقوم بالتحاور مع الجوقة.
(٤) تالما: (Talma): (١٧٦٣ ـ ١٨٢٦)
كان ممثلا فرنسيا فى «الكوميدى فرانسيز»، وعمل فى هذه المؤسسة مدربا وصاحب منهج فى التمثيل يقوم على الأداء الرصين الكلاسيكى.
(٥) السفايت المعلقة:
معلقات تعلق فى سقف المسرح، وهى عبارة عن مواد قماشية تقوم بتغطية آلات الإضاءة وكل الأجهزة والأدوات الساقطة من سقف المسرح.
(٦) مخطوط باللغة البولندية بعنوان «Experyment w Teatrze Geneza Egzemplifikacje» للبروفيسور باربرا لاسوتسكا، ص ٢ .
(٧) المخطوط السابق، ص ٣ .
(٨) الفلاسفة الوضعيون: هم أصحاب الفلسفة التى وضعها أوجست كانت، والتى تعنى بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب، مهملة كل تفكير تجريدى فى الأسباب المطلقة.
(٩) أندريه أنطوان: (١٨٥٨ ـ ١٩٤٣)
فرنسى. مخرج وممثل ، وأحد أهم المبدعين المحدثين ، الممثل الرئيسى لتيار الحركة الطبيعية فى المسرح. مؤسس المسرح الحر Théâtre Libre. قدم فوق خشبة مسرحه أعمالاً واقعية فرنسية . وكذلك مسرحيات هاوبتمان وسترندبرج وتولستوى ، حاول فى مسرحه أن يقرّب الفن المسرحى بكل أطره إلى الحقيقة الحياتية ، لفظ فى أعماله الرمز والشمولية التى يمكن أن يتصف بهما الديكور المسرحى ، اهتم اهتماما كبيرا بطراز الأداء التمثيلى وتطويعه لمفهوم العرض المسرحى وفردية الشخصياتّ وبالمشاهد الجماعية، وفى عام ١٨٩٧ أسس فى باريس مسرحه Théâtre Antoine ليقدم أعمال وإبداعات الكتاب المسرحيين الشباب . وفى سنوات ١٩٠٤ ـ ١٩١٤ أسس مسرح «الأوديون» ، وأخرج أفلاماً ، من أهمها : عمال البحر المهرة، عام ١٩١٧ ، وكان ناقداً مسرحيا.
(١٠) مخطوط باربرا لاسوتسكا بالبولندية، ص ٣.
(١١) المرجع السابق، ص ٥.
(١٢) جوردون كريج : (١٨٧٢ – ١٩٦٦):
مخرج إنجليزى وسينوغراف ومنظّر مسرحى . بدأ حياته الفنية ممثلا ثم قدم أول عمل مسرحى من إخراجه وتصميماته السينوغرافية فى عام ١٩٠١. يعد كريج بجوار أدولف أبيا السويسرى من أهم التجريبيين الإصلاحيين لحركة المسرح العالمى. إن كريج هو مبدع نظرية (خشبة المسرح التشكيلية الجديدة) خلق أسسا جديدة للمفهوم المسرحى لعناصر العرض المسرحى الجوهرية : (الإضاءة ـ الألوان ـ التكوين المسرحى ـ المساحة ـ الفراغ ـ الحركة ـ الشخصيات) . كما أن كريج أبدع مفهوما جديدا لدور المخرج المسرحى أو «المبدع المسرحى» ـ على حد تعبيره ـ باعتباره «فنانا شاملاً» . أسس المجلة المسرحية The Mask (١٩٠٨ – ١٩٢٩). وألف كتابا مهماً حول فن المسرح عام ١٩١١.
(١٣) انظر مخطوط باربرا لاسوتسكا بعنوان التجريب فى المسرح، باللغة البولندية، ص ٦.
(١٤) جاك كوبوه : Jacques Copeau (١٨٧٩ – ١٩٤٩) :
فرنسى الجنسية . مخرج وممثل ومنظر مسرحى . مصلح المسرح الفرنسى، كون مسرح "Vieux Colombier" أصلح من الفن المسرحى المرتبطة جذوره بتراث المسرح الشعبى . استخدم ما يطلق عليه «خشبة المسرح» العارية دون وجود الإضاءة الأرضية الأمامية ، واستخدم ديكورات قليلة التكاليف . اهتم اهتماما مكثفا بالممثل وتعامَل معه فنيا تعاملاً قام على إمكان استخراج طاقاته الإبداعية وتفجيرها.
(١٥) انظر مخطوط باربرا لاسوتسكا بعنوان التجريب فى المسرح، ص ٧.
(١٦) السوبر ماريونيت : فكرة المصلح المسرحى الإنجليزى أ . ج . كريج. وهى تقوم على خلق شخصية خيالية تجمع ما بين الدمية المتطورة والإنسان .. الدمية التى تؤدى مختلف الانفعالات والمشاعر ، دون أن تعكس ذاتها وهمومها كما يفعل الممثل الحى ، الذى يسعى المصلح المسرحى الكبير إلى التخلّص منه . فهو يريد من الممثل أن يغدو دمية متطورة ترتدى قناعا للتعبير عما يريده.
(١٧) «الخبز والدمى ـ Bread and Puppet» فرقة مسرحية أمريكية تعد من أهم الظواهر المسرحية فى سنوات الستينيات . ولا تزال مستمرة فى إنتاجها المسرحى . تقدم عروضاً مسرحية تشترك فيها الدمى التى يبلغ طولها بضعة سنتيمترات إلى خمسة أمتار ونصف المتر ، بأقنعة فوق وجوهها. أسس بيترشومان Peter Schumann هذه الفرقة، وأدارها فى نيويورك منذ عام ١٩٦١ . وفى السنوات (١٩٧٠ – ١٩٧٤) ، كانت تعمل هذه الفرقة تحت رعاية بعض الممولين والمؤسسات التى ساعدتها على الاستمرار والتواصل. تحاول هذه الفرقة أن تقوم بنوع من الامتزاج الكامل بين الفن والحياة ، مؤمنة بأن المسرح كالخبز، يمثل للإنسان حاجة ضرورية أولية، باعتبار أن ما تقدمه الفرقة هو طقس اقتسام الخبز مع الجمهور ـ هذا الخبز الذى تصنعه الفرقة بنفسها . تشترك الفرقة اشتراكا فعليا وحميما فى المظاهرات السياسية ، واللقاءات الجماهيرية المفتوحة . من أهم عروضها : الحريق فى السنوات (٦٢ – ٦٦ – ٦٧ – ١٩٦٨) وهو صرخة احتجاج ضد الحرب فى فيتنام و جان دارك فى سنة (١٩٧٤) وفينوس (١٩٨٠) جوديا ـ (١٩٨٠) وغيرها.
(١٨) انظر مخطوط باربرا لاسوتسكا المسرح التجريبى، ص.ص ٨ : ٩ .
(١٩) أنتونين أرتو ـ راجع كتاب أرتو لمارتن إيسلين، ترجمة: نعيم عاشور ، ص ص ٨٧ ـ ١٠٩ ـ دار نشر «أسرة الأدباء والكتاب» ـ البحرين.
(٢٠) بيتر بروك ـ (ولد فى عام ١٩٢٥)
إنجليزى الجنسية، من أهم المخرجين التجريبيين فى عالم المسرح المعاصر. مخرج مسرحى وأوبرالى وسينمائى. وفى معظم أعماله الفنية يقوم أيضا بالتصميمات السينوغرافية والموسيقية. كان مديرا فنيا لأوبرا «كوفنت جاردن» فى سنوات (٦٢ ـ ١٩٧١)، وكان واحدا من أهم مخرجى مسرح «رويال شيكسبير كامبنى».

ومنذ عام ١٩٧١ وهو يدير مركز الإبداع المسرحى الدولى (CICT) تثير اهتمامات بروك قضيتان: لغة المسرح، وهى لغة يبحث عنها خارج اللغة الأدبية، وعلاقة المتفرج بالممثل، وعلى العكس، علاقة المتفرج بالعرض المسرحى. أهم أعماله ماراصاد ودقة بدقة و الملك لير، وأوديب.

(٢١) **يوجنيو باربا :**

ولد فى عام ١٩٣٦فى إيطاليا . مخرج ومنظر مسرحى ، مربى ، مؤسس ومدير فرقة «أودين تياتريت ـ Odin Teatret». رحل إلى النرويج، وهناك فى العاصمة «أوسلو» أكمل تعليمه بجامعتها ليحصل على منحة دراسية ليدرس دراسة تطبيقية بقسم الإخراج المسرحى بأكاديمية المسرح ، ثم عمل مع المصلح المسرحى الكبير البولندى يجى جروتوفسكى فى مسرحه (الـ ١٣ صفا) . درس فى الهند، بعد ذلك، تقنيات الممثلين فى مسرح الكاتاكالى . أنشأ فى النرويج، بعد ذلك، مسرحه «أودين تياتريت» ، أفاد كثيرا من «المسرح الفقير» لجروتوفسكى ، وحاول تنفيذ تطبيقاته بمسرحه . أهم عروضه المسرحية كاسباريانا ـ ١٩٦٧، و فيراى ـ ١٩٦٩ ، و رماد بريخت ـ ١٩٨٠ . لا يقوم مسرح (باربا) على برنامج فنى محدد ؛ إنه مع فريقه يبحث دائما عن المتفرج الجديد والأفكار الجديدة، ويلفظ ذلك الذى لم ينجح أمام اختباراته . يعود الاهتمام الأول فى مسرحه بالممثل وتقنياته باعتبارها هدفا فى ذاتها . وفى المرحلة التالية لذلك، يهتم اهتماما بالغا بشخصية الممثل ومقوماته ، باعتباره العنصر الرئيسى للعرض المسرحى ، ويخلق له الظروف الملائمة التى تتيح له البحث عن معنى التمثيل وجوهره . ويهتم باربا اهتماما بالغاً بمكانة الممثل فى المسرح والمجتمع ومتغيراته الحضارية . قاد مسرحه إلى الوصول إلى تكوين مسرح أطلق عليه «المسرح الثالث» باعتباره حركة اجتماعية للبشر الذين يلفظون الأنماط الحياتية الجاهزة ، ويرتبطون معا بالفرقة المسرحية ويتحدون معا لخلق مسرح يخرج عن الإطار التقليدى، ويبقى تحت تأثير «التجريب» والحركة الطليعية للبحث عن إمكانات إبداع علاقات جديدة، اجتماعية وإنسانية.

(٢٢) **يجى جروتوفسكى:**

انظر هامش ١٧ من هوامش الفصل الأول من كتاب **جماليات فن الإخراج** تأليف زيجمونت هبنر، ترجمة هناء عبد الفتاح. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٩٣ .

(٢٣) **إرفين بيسكاتور:** (١٨٩٣ ـ ١٩٦٦)

مخرج ألمانى مبدع فكرة المسرح السياسى للطبقة العاملة. من أهم المجربين المسرحيين فى مسرحنا المعاصر. من أعماله المتميزة أعداء البشر لموليير، والطبقة المتوسطة لمكسيم جوركى وراسبوتين لتولستوى وشفايك لهاشيك. وقد قدمت هذه الأعمال بمسرح: « Piscator Bühne» فى الفترة ما بين (٢٧ ـ ١٩٣١).

(٢٤) **بيرتولد بريخت :**

انظر هامش ١٧ من هوامش الفصل الثالث من كتاب **جماليات فن الإخراج** ، مرجع السابق.

(٢٥) **الكسندر تايروف** ـ (١٨٨٥ ـ ١٩٥٠)

مخرج روسى، مؤسس ومدير «المسرح الصغير» بموسكو. كان من أهم دعاة المسرح الهادف، الذى سيطر عليه التشكيل «الحركى ـ والإيقاعى» والموسيقى والصيغ التشكيلية.

(٢٦) **يفجينى فاختانجوف** (١٨٨٣ ـ ١٩٢٢)

روسى الأصل. مخرج وممثل. منذ عام ١٩١١ وهو مرتبط «بمسرح الفن» بموسكو الذى أسسه قسطنطين ستانيسلافسكى. وفى عام ١٩١٣ أنشأ بجامعة موسكو فرقته الخاصة وأسماها «فرقة الاستديو الدرامية»، وفيما بعد تغير الاسم ليصبح فرقة «استديو Mchat الثالثة»، اتسمت أعماله المسرحية بطابعها الفانتازى الواقعى الممتزج «بتون» ساخر وطابع من الجروتسيك. من أهم أعماله المسرحية: روزميرشولم لهنريك إبسن ـ ١٩١٨ وإيريك الرابع عشر لأوجست ستراندبرج ـ ١٩٢١ ومعجزة القديس أنطونى لميترلنك ـ عامى ١٩١٨ و١٩٢١ وغيرها.

(٢٧) انظر هامش ٢٢ .

(٢٨) **المخطوط البولندى المسرح التجريبى** باربرا لاسوتسكا ،ص ص ١٠ ـ ١١ .

(٢٩) انظر: **ملامح من المسرح التجريبى البولندى المعاصر** ـ هناء عبد الفتاح،ص ص ـ ٨٦ ـ٩٠ المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٤ .

(٣٠) **أدولف أبيا:** (١٨٦٢ ـ ١٩٢٨)

سويسرى الجنسية. سينوغراف، منظر مسرحى. يشترك مع إدوارد كريج فى عصره ـ أى فى بدايات القرن العشرين ـ فى حركة الإصلاحات المسرحية الكبرى، وهى محاولات تتسم بالتنسيق المشترك للمساحة والفراغ فوق خشبة المسرح. وتتشكل عند أبيا من خلال المكعبات والمسطحات البسيطة، وحركة الممثل، والموسيقى، وكذلك استخدامات الإضاءة الجديدة.

(٣١) **جورج فوخس:** (١٨٦٨ ـ ١٩٤٩)

ألمانى الأصل. كاتب مسرحى، مخرج ومنظر مسرحى. كان مديرا لمسرح Künstler – theater فى ميونخيو بألمانيا فى الفترة من (١٩٠٨ ـ ١٩١٤). مؤلف مسرحيات ونصوص التعزية وأخرج العديد من هذه النصوص «الميستيرية». يعد واحداً من المصلحين المسرحيين الكبار من أهم كتبه **ثورة المسرح** ـ ١٩٠٩ .

(٣٢) **جوردون كريج:** انظر: هامش ١٢ .

(٣٣) **جاك كوبو:** انظر: هامش ١٤ .

(٣٤) **المخطوط البولندى المسرح التجريبى** باربرا لاسوتسكا، ص ص ٢٢ ـ ٢٥ .

(٣٥) مدينة «كراكوف» تقع فى أقصى جنوبى بولندا.

(٣٦) مدينة «زاكوبانا» هي منطقة جبلية في جنوب بولندا.
(٣٧) انظر : هامش ٩ .
(٣٨) المخطوط البولندى المسرح التجريبي باربرا لاسوتسكا ، ص ص ٢٦ ـ ٢٨ .
(٣٩) **قسطنطين ستانيسلافسكي:**

انظر: هامش ٢٦ للفصل الثالث من كتاب **جماليات فن الإخراج** لزيجمونت هبنر ـ مرجع سابق.

(٤٠) انظر : هامش ٢٢ .
(٤١) المخطوط البولندى المسرح التجريبي لباربرا لاسوتسكا ، ص ص ١٨ ـ ١٩ .
(٤٢) **موريس ميترلنك** (١٨٦٢ ـ ١٩٤٩)

كاتب بلجيكي كان يكتب باللغة الفرنسية. كان عضوا في الأكاديمية الفرنسية، الممثل الرئيسي للتيار الرمزي في المسرح، تزخر أعماله الدرامية بالتشاؤم والقلق، يعبر في مسرحه عن الإنسان الضعيف وألمه في مواجهة القدر والموت. من أهم أعماله **العميان** ـ ١٨٩١ **وبلياس وميليسندا** ـ ١٨٩٣ **وموننا فانا** التي أثرت تأثيرا كبيرا على الدراما الأوروبية، حصل على جائزة نوبل عام ١٩١١ .

(٤٣) انظر المخطوط البولندى المسرح التجريبي باربرا لاسوتسكا ، ص ٢٢ .
(٤٤) Mchat : اختصار لاسم «المسرح الأكاديمى الفنى لجمهوريات الاتحاد السوفيتي» (سابقا) «مسرح مكسيم جوركى» أو «مسرح الفن». أسسه المصلح المسرحي الروسي الكبير قسطنطين ستانيسلافسكي.
(٤٥) المخطوط البولندى سابق الذكر ، ص ص ١٨ ـ ٢٢ .
(٤٦) المرجع السابق،ص ٥ .
(٤٧) المرجع نفسه، ص ٨ .
(٤٨) **تادووش كانتور:**

راجع هامش رقم ١٨ من هوامش الفصل الأول من كتاب **جماليات فن الإخراج** .

(٤٩) **ليون شيللر:**

راجع هامش رقم ٩ من هوامش الفصل الثامن من فصول كتاب **جماليات فن الإخراج** .

(٥٠) **إرفين بيسكاتور:**

انظر هامش ١٤ من الفصل السابع من فصول كتاب **جماليات فن الإخراج**.

(٥١) المرجع السابق.
(٥٢) **يوزيف شاينا:**

انظر الفصل الثالث من كتاب **ملامح المسرح البولندى التجريبي المعاصر** ـ مرجع سابق، ص ص ١١٧ : ١٤٣ .

(٥٣) **بيتر بروك:**

انظر هامش ٢٣ من هوامش الفصل الثالث من فصول كتاب **جماليات فن الإخراج**.

(٥٤) المرجع السابق.
(٥٥) **ستانيسواف إيجناتسى فيتكيفيتش** واسمه المستعار فيتكاتسى Witkacy (١٨٨٥ ـ ١٩٣٩).

كاتب دراما ـ منظر مسرحي ـ فيلسوف طليعي، وهو صاحب التيار الذى أطلق عليه «الشكليين» داخل بولندا، تتصف دراماته بالسمة الجروتسكية / الفانتازية. ومن أهم أعماله **الأم والمجنون والراهبة وفي قصر صغير**.

(٥٦) المخطوط البولندى المسرح التجريبي ، ص ص ٩ ـ ١١ .
(٥٧) **إرفين بيسكاتور**: انظر: هامش ٥٣ .
(٥٨) **ستانيسلاف فسبيانسكي**: (١٨٦٩ ـ ١٩١٧)

انظر : هامش ٢٢ من هوامش فصول كتاب **ملامح المسرح البولندى التجريبي المعاصر**.

(٥٩) راجع: هامش ٤٩ .
(٦٠) راجع: هامش ٥٧ .
(٦١) انظر: هامش ١٢ .



المسرحانية

بحث حول خصوصية اللغة المسرحية

جوزيت فيرال *

يعتبر طرح قضية «المسرحانية La théâtralité » الآن محاولة لتحديد ما يميز المسرح عن الأنواع الأخرى، بالإضافة إلى ما يميزه عن غيره من فنون العرض، وبوجه خاص عن الرقص، وعن فنون الأداء الوقائعي Performances[1] والفنون متعددة الاتصالات multi-médias. وهو اجتهاد فى استخراج الطابع العميق للمسرح من وراء تعددية الممارسات الفردية ونظريات التمثيل، وجماليات الدراما. وفى الوقت نفسه، هو محاولة للعثور على المعايير المشتركة للمغامرة المسرحية منذ بدايتها. يبدو هذا المشروع طموحاً هائلاً، ربما يفوق قدرات البشر، لكننا سوف نعنى هنا فقط بالبحث عن نقاط رصد، ووضع لبنات من أجل تأمل يحتاج إلى متابعة.

ربما أستطيع أن أقول إن القرن العشرين أفسد مسلمات المسرح، مثله مثل الفنون الأخرى، حيث نجد أن كل ما هو نابع من جماليات مسرحية واضحة، ومعيارية فى مجملها، قد أصبح، تدريجياً، موضع تساؤل من نهاية القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين، فى الوقت الذى ابتعدت فيه خشبة المسرح عن النص الأدبى وعن مكانته المفترضة فى المشروع المسرحى[2].

هكذا، وبما أن النص قد تراجع، ولم يعد قادراً على ضمان مسرحانية خشبة المسرح؛ فقد كان طبيعياً أن يتساءل رجال المسرح منذئذ عن خصوصية الفعل المسرحى، لاسيما أن هذه الخصوصية بدت كما لو كانت تستثمر ممارسات أخرى؛ مثل الرقص، والأداء الوقائعى، والأوبرا.

يبدو أن هذا البزوغ للمسرحانية فى مجالات مخالفة عن المسرح يستتبعه ذوبان الحدود بين الأنواع وذوبان التمييزات الشكلية بين الممارسات؛ أى تتزايد

* العنوان الأصلى للمقال: **La théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral** عن مجلة Poétique الفرنسية، العدد ٧٥، السنة ١٩٨٨.

ترجمة: صالح راشد، مراجعة: هدى وصفى.

صعوبة تحديد الخصوصيات: من المسرح الراقص إلى الفنون متعددة الاتصالات، مروراً بمسرح الواقعة hap-penings ، والأداء الوقائعي، والتقنيات الجديدة. وكلما وظف المشهدى والمسرحى أشكالاً جديدة، اضطر المسرح، وقد فقد مركزيته فجأة، إلى أن يعيد تعريف نفسه[٣] بعد أن فقد بدهياته.

كيف يمكن، إذن، تعريف المسرحانية اليوم؟ وهل يجب الحديث عن «المسرحانية» بصيغة المفرد أم عن «مسرحانيات» بصيغة الجمع؟ وهل المسرحانية خاصية تنتمى إلى المسرح وحده، أم يمكن لها بالمثل توظيف المعيش؟ وهل هى صفة (بالمعنى الكانطى للمصطلح) سابقة الوجود على الشئ الذى توظف فيه، وشرط لبزوغ ما هو مسرحى؟ أم هى بالأحرى نتيجة لعملية مسرحانية ما تقوم على الواقع أو على الموضوع؟ تلك بعض التساؤلات التى نود طرحها هنا.

استرجاع تاريخى

يبدو أن مفهوم «المسرحانية» قد ظهر تاريخياً فى الوقت نفسه الذى ظهر فيه مفهوم «الأدبية»[٤]، وإن كان انتشار مصطلح «المسرحانية» أقل سرعة؛ بما أن معظم النصوص التى تتعرض للموضوع، والتى استطعنا رصدها، يرجع تاريخها إلى السنوات العشر الأخيرة[٥]. مما يعنى أولاً أن مفهوم المسرحانية، بصفته تلك، هو اهتمام حديث مواكب لظاهرة التنظير للمسرح بالمعنى الحديث للمصطلح. سيعترض البعض، بالتأكيد، على كلامى هذا، قائلين إن (فن الشعر Poétique) لأرسطو، و(مفارقة الممثل le Paradoxe du comédien) لديدرو، ومقدمات راسين، ومقدمات ڤيكتور هوجو، مثلاً، تشكل جهداً تنظيرياً للمسرح، وهو أمر مفروغ منه. لكننا نعرف جيداً أن التنظير للمسرح بمعناه الراهن، أى بوصفه تأملاً حول خصوصية الأنواع، وتعريفاً لمفاهيم مجردة مثل «العلامة signe » فى المسرح، «السمطقة sémiotisation» ، «التصدر ostension» ، «المقطع fragment» ؛ «الانحراف écart» ، «الانزياح dé-placement» ــ يعد أكثر حداثة من الكتابات السابقة، بل يعتبر علامة على عصر أبرز رولان بارت انبهاره بالنظريات.

إذا كان مسمى المسرحانية، إذن، قد عرف انتشاراً نشطاً ، بشكل خاص منذ بضع سنين، فيبدو أن هذا الانتشار الحديث قد أنسانا تاريخاً أقدم؛ بما أننا نجد آثاراً لمسمى المسرحانية فى النصوص الأولى لإڤرينوف Ev-reinov (١٩٢٢) التى يتحدث فيها عن «teatralnost» ، ويؤكد فيها أهمية اللاحقة «ost» ،حيث يكمن اكتشافه الأعظم[٦].

ومع أن كلمة «مسرحانية» لم تعرف بالقدر الكافى بوصفها مفردة، ولم تتضح أصولها أيضاً، فإنها تبدو نابعة من هذا «المفهوم الصامت concept tacite » الذى ذكره «مايكل پولانى Michael Polany»[٧]، والذى يعرفه بوصفه «فكرة ملموسة يمكن التحكم فيها مباشرة، لكن لا يمكن وصفها سوى بطريقة غير مباشرة»، وتقترن بالمسرح فى المقام الأول.

المسرحانية بوصفها خاصية المعيش

تستطيع بعض الأمثلة أن توضح أن «المسرحانية» لا تقتصر على المسرح وحده، وذلك بوضع شروط تجليات المسرحانية على الخشبة وخارجها موضع التساؤل. وسنستخدم بعض الأمثلة لتوجيه تأملنا. لنفترض السيناريوهات التالية:

السيناريو الأول:

تدخل قاعة المسرح حيث تنتظر التجهيزات السينوجرافية بشكل واضح بداية عرض ما؛ الممثل غائب؛ المسرحية لم تبدأ. هل يمكن القول بوجود مسرحانية فى هذه الحالة؟

إذا كان الرد بالإيجاب، فهذا يعنى اعترافاً بأن التجهيز «المسرحى» للخشبة Scénique يحمل فى داخله

«مسرحانية» ما. فالمتفرج يعرف ما يمكن أن يتوقع من المكان ومن السينوجرافيا: المسرح[٨]. غير أن العملية المسرحية لم تجرِ بعد، والعرض لم يقع، إلى جانب أن حجر الأساس فيه وهو الممثل غائب. ومع ذلك، فهناك قيود موضوعة مسبقاً وأخذت بعض العلامات محلها. مما يعنى حدوث سمطقة للفضاء المسرحى، تجعل المتفرج يدرك مسرحانية théâtralisation خشبة المسرح ومسرحانية théâtralité المكان. النتيجة الأولى التى تفرض نفسها، هى أن وجود الممثل لم يكن ضرورياً لتحقيق المسرحانية[٩]. أما الفضاء، فيظهر لنا بوصفه حاملاً مسرحانية ما؛ لأن المرء قد أدرك فيه وجود علاقات، وإخراج للمرآوى/ الحدثى المنشطر على ذاته spéculaire. و تبدو أهمية المكان هذه أساسية بالنسبة إلى أية «مسرحانية» ؛ حيث إن العبور مما هو أدبى إلى ما هو مسرحى يقتضى دائماً، وفى المقام الأول، جهداً فضائياً.

السيناريو الثانى:

أنت فى المترو. وتشهد شجاراً بين مسافرين أحدهما يدخن والآخر يتدخل بقدر لا يستهان به من العنف لإلزامه بعدم التدخين نظراً لتحريمه قانونياً. يرفض الأول الامتثال وتدور بينهما إهانات وتهديدات وترتفع نبرة الشجار. يراقب المتفرجون الآخرون ما يحدث بانتباه، يعلق البعض وينحاز البعض إلى أحد المسافرين. تتوقف عربة المترو أمام لافتة إعلانية هائلة، تنزل المعتدى عليها (امرأة) وهى تلفت نظر المتفرجين الحاضرين إلى التفاوت القائم بين منع التدخين، المسجل بخط صغير جداً على حوائط المترو، بينما يشغل التحريض على التدخين أحد جدران المحطة بالكامل.

هل هناك مسرحانية فى هذا الحدث؟ الاتجاه العام يميل إلى النفى؛ فلم يكن ثم إخراج ولا دعوة الآخرين إلى المشاهدة من قبل الشخصيات الرئيسية ولا خيال، بل إن الموقف كان يضم أشخاصاً فى حالة شجار. ومع ذلك، فالمتفرج، إذا نزل فى هذه المحطة، يستطيع أن يكتشف أن أعضاء هذا الموقف ممثلون يقدمون مسرحاً خفياً، وفقاً للمبادئ التى حددها أ. بوال A.Boal. هل توجد، إذن، مسرحانية فى العرض الذى شهده المتفرج دون إرادته؟ ربما نستطيع أن نرد بالإيجاب مبدئياً.

ما الذى نستنتجه من هذا التغير فى الرأى؟ نستنتج أن المسرحانية، فى هذه الحالة، تبدو كما لو كانت منبثقة من لحظة معرفة المتفرج نيّة توجه المسرح إليه. فقد عدلت هذه المعرفة نظرته وأرغمته على رؤية ذلك العرضى spectaculaire حيث لم يكن هناك حتى ذلك الحين سوى المرآوى أى الحدثى[١٠]. وحولت ماكان يُعتقد أنه ينتمى إلى الحياة اليومية إلى الخيال: وحملت الفضاء بدلالات، كما حولت العلامات من مجالها إلى مجال آخر ليستطيع المتفرج حينئذ قراءتها على نحو مختلف، وأبرزت القناع على أجساد المؤدين والإيهام حيث لا يتوقع المتفرج وجوده فى فضائه اليومى. تبدو المسرحانية هنا كما لو كانت مرتبطة بالمؤدى فحسب وبقصده المسرحى المؤكد، لكنه قصد على المتفرج أن يشارك فى معرفة سره وإلا يحدث اللبس وتهرب المسرحانية.

السيناريو الثالث:

وأخيراً، المثال الختامى. أنظر إلى الرجال المارّين فى الشارع وأنا جالسة فى شرفة مقهى. أما هم، فليس لديهم رغبة فى أن يشاهدهم أحد، وليس لديهم قصد التمثيل، كما أنهم لا يعكسون أقنعة ولا تخييلاً ـ فى الظاهر على الأقل ـ ولا يعرضون أجسادهم للفرجة، أو على الأقل ليس هذا هو السبب الأول لوجودهم فى هذا المكان. وبالكاد يعيروا انتباهاً لهذه النظرة الملقاة عليهم، والتى يجهلونها فى واقع الأمر.

يبدو أن هذه النظرة التى ألقيها عليهم تقرأ، فى الأجساد التى تراقبها وفى حركاتها gestualité وفى

تجذرها في الفضاء، مسرحانية ما. هذه المسرحانية، تسجلها النظرة في الواقع بمجرد الممارسة، معيدة تنظيم إيمائية الآخر داخل فضاء المرآوي spéculaire.

من هذا المثال الأخير، الذي يفرض الحد الأدنى من القيود على المتفرج[11]، تتبدى نتيجة مهمة: لا يبدو أن المسرحانية ترتبط بطبيعة الشئ الذي تستثمره: سواء كان ممثلاً أو فضاء أو موضوعاً أو حدثاً، كما أنها ليست منحازة إلى القناع أو الإيهام أو مشاكلة واقع أو تخييل، ما دمنا قد استطعنا أن نلحظها في مواقف المعيش. وإضافة إلى كونها خاصية يمكن تحليل سماتها، يبدو أنها عملية ما أو إنتاج يرتبط قبل كل شئ بالنظرة التي تفترض فضاء آخر espace autre يصير بدوره فضاء الآخر ـ فضاءً ممكناً بالطبع ـ ويترك المكان لغيرية الموضوعات ولبزوغ التخييل. ينتج هذا الفضاء عن فعل واع يمكن أن يصدر سواء عن المؤدى نفسه (المؤدى بالمعنى الأوسع للمصطلح: ممثل، مخرج، سينوجرافى، مصمم إضاءة، بل المعمارى أيضاً) ـ كان هذا معنى المثالين الأولين؛ أو عن المتفرج الذي تبدع نظرته انشطاراً مكانياً يستطيع أن يبزغ فيه الإيهام ـ وذلك مثالنا الأخير ـ ويمكن أن يستند دون تمييز إلى الأحداث والسلوك والأجساد والأشياء والفضاء، سواء المعيش أو التخييلي.

إذن، قد يكون شرط المسرحانية هو الاتحاد مع الآخر (عندما كان مرغوباً من الآخر) أو إبداع (عندما تعكسه الذات على الأشياء) فضاء آخر مغاير للفضاء اليومي؛ أي فضاء تخلقه نظرة المتفرج لكن تظل خارجة عنه. هذا الانشطار في الفضاء، الذي يخلق «خارج» المسرحانية و«داخلها»، هو فضاء الآخر، وهو ما يؤسس «غيرية» المسرحانية.

المسرحانية المدركة بهذا الشكل ليست فقط انشطار الفضاء، أو انشطاراً في الواقع يمكن أن تنبثق منه غيرية ما، بل تشييد هذا الفضاء نفسه بواسطة المتفرج، وهى نظرة، بعيداً عن كونها سلبية، تشكل شرط بزوغ المسرحانية محدثة تعديلاً كيفياً حقيقياً (كما كان يقول هوسرل Husserl) في العلاقات بين الذوات: يصير الآخر ممثلاً سواء لأنه يعلن أنه في عرض représentation (حينئذ يملك الممثل المبادرة)، أو لأن النظرة البسيطة التي يلقيها عليه المتفرج تحوله إلى ممثل، حتى إن كان هذا رغماً عنه، وتدرجه داخل المسرحانية (حينئذ ترتبط المبادرة بالمتفرج).

تقوم المسرحانية أيضاً، بالقدر نفسه، على وضع الشئ أو الآخر؛ حيث تستطيع المسرحانية أن تدخل هذا الفضاء الآخر، بواسطة تأثير التأطير cadrage الذي أضع فيه هذا الآخر المشاهَد (راجع مثالنا الثالث)، فيتحول الحدث إلى علامات (هكذا يتحول حدث يومى بسيط إلى عرض ـ راجع مثالنا الثانى). وإضافةً إلى كونها خاصية، تبدو المسرحانية في تلك المرحلة من تأملنا، كما لو كانت عملية تحدد الفاعلين في صيرورة[12]: منظور ـ ناظر. وتصبح المسرحانية فعلاً، محاولة مستقبلية تبنى أداة قبل أن تستثمرها. هذا البناء ناتج عن ازدواج قطبى خشبة المسرح والممثل، بل المتفرج أيضاً.

إن ما ينتج عن نظرة المتفرجة الجالسة في شرفة المقهى، أو عن نظرة المتفرج في عربة المترو، أو المتفرج الذي يدخل المسرح، هو خلق هذا الفضاء المنشطر، فضاء آخر، للآخر فيه مكانه. إن لم يكن لهذا الانشطار وجود، لما كان ثم إمكان لمسرح حيث يصبح الآخر داخل فضائي الخاص أو المباشر؛ أى داخل فضائي اليومى. وهكذا، لن يكون هناك ثم مسرحانية ما، وبالأحرى لن يكون هناك مسرح ما.

إذن، تتجلى المسرحانية أساساً بوصفها عملية إدراكية، بل استيهامية fantasmatique. هى فعل أدائي performatif يقوم به من يشاهد أو من يفعل. فالمسرحانية تخلق الفضاء الممكن للآخر؛ هذا الفضاء الانتقالى -tran sitionnel الذي كان يتحدث عنه وينيكوت Winnicott؛

هذه العتبة seuil (limen)* التى كان يتحدث عنها تورنر Turner ؛ هذا التأطير cadrage الذى تحدث عنه جوفمان Goffman. وهى تسمح للفاعل وللمشاهد بالعبور من الـ «الهنا» إلى الـ «هناك».

يعنى هذا أن المسرحانية لا ترتبط بتعبيرات مادية إجبارية، بل إنها لا تملك خصائص نوعية تسمح بتحديدها بشكل مؤكد: فهى ليست معطى من معطيات التجريب، بل هى وضع للفاعل فى إطار العالم وفى إطار خياله، هذا الوضع الذى يشمل بنيات الخيال القائمة على وجود فضاء الآخر هو الذى يتيح وجود المسرح. بل إن المسرحانية تطرح، فى هذا السياق، قضية مجاوزة المسرحانية نفسها.

المسرح بوصفه مرحلة ما قبل الجمالية pré-estétique ما الذى يسمح بالمسرحانى؟[١٣]

إذا كنا على استعداد لأن نسلم بمسرحانية للأفعال والأحداث والأدوات والمواقف خارج الخشبة المسرحية، فالسؤال الذى سيطرح نفسه ـ إذن ـ ذو طابع فلسفى، لأنه يستفهم عن مدى إمكان مجاوزة المسرحانية (حتى نستخدم مصطلحات كانط) إلى الدرجة التى تصبح بها مسرحانية المسرح مجرد تعبير، لا أكثر[١٤].

فى هذا السياق، تبدو المسرحانية بنية تجاوزية، بينما يستخدم المسرح الأوضاع العامة للمسرحانية فحسب. توجد مسرحانية على خشبة المسرح لأن ثم إمكاناً لمجاوزة المسرحانية. بعبارة أخرى، لا يمكن أن يوجد مسرح إلا بسبب وجود إمكان لمسرحانية يستدعيها المسرح. وبمجرد أن تستدعى، يتم تحميلها خصائص مسرحية خالصة تم تقييمها جماعياً وتكثيفها اجتماعياً. لكن، لا يمكن أن توجد هذه المسرحانية الخالصة للمسرح إلا إذا أمكن تجاوز المسرحانية نفسها. يحتل الممثل مكانه داخل هذه البنية التجاوزية مستغرقاً فى هذا الفضاء المنشطر الذى يختاره أو الذى يفرض عليه[١٥].

* اللفظ نفسه باللاتينية [المترجم].

المسرحانية المسرحية

إذا كان الشرط اللازم للمسرحانية، كما وصفناه، هو أولاً وقبل كل شئ إبداع فضاء آخر يستطيع الخيال أن يبزغ فيه، فإن هذا الأمر لا يبدو من الخصائص المقصورة على المسرح. فما العلامات الخاصة المقصورة على خصوصية مسرحية ما؟[١٦] ما الذى يستطيع المسرح دون غيره أن ينتجه؟

كان إفرينوف يؤكد أن مسرحانية المسرح تعتمد جوهرياً على مسرحانية الممثل الذى تحركه غريزة مسرحانية تثير فيه حس تغيير الواقع الذى يحيط به. يقدم إفرينوف المسرحانية بوصفها خاصية تنطلق من الممثل وتمسرح ما يحيط به: الأنا والواقع. وفى واقع الأمر أنه يوجد داخل هذا القطب المزدوج (أنا ـ واقع) وسائط أساسية لكل تأمل حول المسرحانية: منبعها (الممثل) ومصبها (العلاقة التى تنشئها مع الواقع). وتوفر اللعبة المسرحية أنماط العلاقة التى تنشأ بين القطبين؛ تلك اللعبة التى تقوم قواعدها على المنتظم والمستمر فى الوقت نفسه. فى الواقع، تستطيع المسارات بين هذين القطبين أن تتعدد، لكنها لن تكون ملزمة فى أية حالة، وهى تضم ثلاثة أنماط لعلاقة تحدد عملية المسرحانية، وتستطيع أن تحتوى مجموع المسرح محترمة تنويعاته التاريخية والاجتماعية والجمالية: الممثل، الخيال واللعبة المسرحية.

ممثل ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ خيال

لعبة مسرحية

الممثل

إذا كان الممثل هو حامل المسرحانية ـ المسلمة التى تبناها «بيتر بروك» ـ[١٧]، فإن هذا يعنى أن كل الأنظمة الدالة ـ الفضاء السينوجرافى والملابس والمكياج والسرد والنص والإضاءة والإكسسوارات ـ يمكن أن تنزوى دون أن تتأثر مسرحانية المشهد بعمق. يكفى بقاء الممثل للمحافظة على المسرحانية وحدوث مسرح، مما

يثبت أن الممثل هو أحد العناصر اللازمة لإنتاج هذه المسرحانية.

يعنى ذلك أن الممثل هو منتج وحامل المسرحانية فى الوقت نفسه. فهو يشفرها ويدرجها على خشبة المسرح على هيئة علامات وبنيات رمزية معالجة بواسطة دفقاته الشعورية ورغباته بوصفه فاعلاً، داخل عملية اكتشاف قرينه أو الآخر كى يجعله يتحدث. أما هذه البنيات الرمزية المشفرة تماماً، بسيطة الاستدلال من قبل الجمهور بوصفها نمطاً من المعرفة أو الخبرة، فهى كل الأشكال السردية والخيالية التى توجد على خشبة المسرح (شخصيات وهمية، إيماءات مبالغ فيها، عرائس آلية، حكايات، تشخيصات) والتى يظهرها الممثل فى المسرح. تمثل هذه البنيات النابعة من الإيهام بزوغ عوالم ممكنة على خشبة المسرح حيث يدرك المتفرج حقيقتها ووهمها فى الوقت نفسه. بالإضافة إلى هذه البنيات المطروحة، تبحث نظرة الجمهور بشكل مستتر فى وجود الآخر وفى مهارته وتقنيته وتمثيله وقدرته على التخفى وعلى التشخيص.

لأن نظرة الجمهور مزدوجة دائماً، فهو لا يأخذ الأشياء على علاتها أبداً. بذلك يتشابه موقفه مع مفارقة الممثل، حيث يصدّق الآخر لكن ليس تماماً. وكما يقول شيشنر Schechner، يواجه المتفرج إنكار الممثل الشخصية عن نفسه[١٨]. بل إن الممثل يمنح نفسه للمشاهد عبر مظهريات هى أساساً سكتات قضية مرحلية. هكذا يعبّر الممثل عن العبور إلى الخيال والرغبة فى أن يكون آخر، وعن التحول والغيرية. يعمل الممثل بأقصى حدود ذاته، وهو فى وضع المساءلة هذا، وهو مقدم ومطروح للمشاهدة، حيث تتحول رغبته إلى أداء، ويرمز إلى الاختلاف والتحول والمجهول.

هكذا تقع مسرحانية المؤدى فى هذا الانتقال الذى يجريه الممثل بين نفسه بما هى ذات ونفسه بما هى آخر، داخل هذا الزخم الذى يسجله. وتكمن فى هذه العملية التى ترتكز على الممثل وتشعره بتهديد دائم بعودة «الفاعل» خلال لحظات جمود البنيات الرمزية. ووفقاً للجماليات، يصبح هذا التوتر بين بنيات المسرحانية الرمزية والضربات الشعورية العنيفة ذا قيمة مهمة، فمسرح آرتو Artaud والمسرح الشرقى على طرفى نقيض، وبينهما تلتقى جميع المدارس والممارسات الفردية على تنوعها[١٩].

يعد جسد الممثل الفضاء الأمثل لهذه المواجهة مع الغيرية، فهو جسد داخل الـ «الرهان» وعلى خشبة المسرح، وهو جسد غريزى ورمزى، حيث تتلازم الهيستيريا والسيطرة. هذا الجسد هو فضاء المعرفة والتحكم فى الوقت نفسه. وهو الذى يتهدده دائماً قصور أو عيوب أو نقص ما فى أن يكون موجوداً. وذلك أن هذا الجسد هو بالضرورة ناقص عالم بحدوده. وبما أنه مصنوع من المادة فهو رقيق ومدهش حين يتفوق على نفسه[٢٠].

لكن هذا الجسد لا يقتصر على كونه أداء فحسب، وإنما يحول ما حوله إلى فعل المسرح وقد حوّل إلى دلالات، يصنع هذا الجسد من كل ما حوله سيميائيات: المكان، والزمن، الحكاية والحوارات، السينوجرافيا، والموسيقى، الإضاءة والملابس. وبالتالى يضفى جسد الممثل (يصنع؟)؛ مسرحانية ما على خشبة المسرح. أكثر من كونه حاملاً للمعلومة أوالمعرفة، وأكثر من اضطلاعه بالعرض، وأكثر من قيامه بالمحاكاة الدرامية فهو يعبر عن وجود الممثل وعن فورية الحدث وماديته الخاصة[٢١].

وجسد المثل الذى يعرض فضاءً وإيقاعاً ووهماً وشفافية ولغة وقصا وشخصية وجسماً رياضياً يعد بالتالى أحد أكثر العناصر أهمية للمسرحانية على المسرح.

التمثيل

يظهر هنا مفهوم ثان أساسى فيما يتعلق بمسرحانية الفعل المسرحى، وهو مفهوم التمثيل. ويبدو تعريف

هويزينجا Huizinga[٢٢]، ملائماً لمن يسعى إلى تحديد المفهوم العام للتمثيل فى المسرح، فالتمثيل هو القيام بـ:

«... فعل حر يُحس أنه خيالى وواقع خارج الحياة العادية. ومع ذلك، فهو قادر على احتواء الممثل تماماً. هو فعل مجرد من كل مصلحة مادية ومن كل منفعة؛ يتم فى زمن وفى مكان محددين عمداً، ويدور فى نظام ما ووفق قواعد محددة».

يتضمن التمثيل، إذن، سلوكاً واعياً من قبل المؤدى (بمعناه الأعم الذى يشمل الممثل والمخرج ومصمم السينوجرافيا والكاتب المسرحى) حيث يتحقق التمثيل فى الـ «هنا» و«الآن» لـ «فضاء آخر» مختلف عن الفضاء اليومى، فضاء يسعى إلى تحقيق إيماءات خارج الحياة العادية. يثير هذا التمثيل سلوكاً شخصياً تتنوع أهدافه وكثافته وتظاهراته من شخص إلى آخر، من عصر ومن نوع إلى آخر.

وبالإضافة إلى ذلك، يتحول هذا التمثيل إلى شفرات وفقاً لـ «قواعد» معينة ترتبط من جهة بقواعد التمثيل عامة (تأطير خشبة المسرح وخلق فضاء آخر والحصول على حريات ما داخل هذا الإطار وتحولات ما وانتهاكات ما...) ومن جهة أخرى بقواعد أكثر خصوصية يمكن تأريخها فى النطاق الذى تستجيب فيه لجماليات مسرحية مختلفة وفقاً للعصور والأنواع والمهارات المحددة[٢٣]. وتفرض هذه القواعد إطاراً للفعل يستطيع فيه الممثل أن يمتلك بعض الحريات بالمقارنة بالحياة اليومية.

هذا الإطار ليس إطار خشبة المسرح كما يمكننا أن نظن (أى ليس إطاراً فيزيقياً ينتمى فى أغلب الأحيان إلى مجال المرئى)، بل هو إطار ممكن، يفرضه التمثيل بضروراته وحرياته، ولا يمكن رؤيته إلا عبر التشفير الضمنى الذى يحدثه فى المكان وفى الكائنات التى تشغله والذى يخلق الظاهرة المسرحانية. إضافة إلى ذلك، يمكننا أن نتحدث هنا عن التأطير المسرحى، من أجل إعادة تناول التصور الذى عرفه إيرفنج جوفمان Irving Goffman والذى أفاد فى الإشارة إلى السمة «الزخمية» لهذه العملية. فإذا كان الإطار نتيجة وصنيعاً نهائياً إلى الدرجة التى نفرضه بها، فإن التأطير - على العكس - هو عملية وإنتاج يعبر عن فاعل ما أثناء فعله. ويشير التأطير إلى أنه يمكن استيعابه وتوضيحه داخل العلاقات الإدراكية بين الفاعل وأداة فعله، كما يشير إلى أن هذه الأداة قد تحولت إلى أداة مسرحية. وفى هذا التحول أدمج الخيال فى العرض، من هنا، لا تبزغ المسرحانية بوصفها سلبية أو نظرة تسجل مجموع الأدوات المسرحية (التى يمكن إحصاء خصائصها فيما بعد)[٢٤]، لكن بوصفها زخماً أو نتيجة فعل ينتمى دون شك وبأسلوب متميز إلى من يمارس المسرح؛ بل يمكن أن تنتمى كذلك إلى من يمتلكها من خلال المشاهدة؛ أى المتفرج.

الخيال وعلاقته بالواقع

المصطلح الثالث فى هذه العلاقة هو ذلك الذى يستخدم الواقع فى التمثيل. قد يبدو اختيار الحديث عن علاقة الواقع بالمسرح إشكالياً مادام هذا المسلك يفترض وجود واقع مفهوم، بوصفه كياناً مستقلاً يمكن تعرفه وعرضه. ومع ذلك، يميل التفكير الفلسفى اليوم إلى إبراز كيف أن الواقع لا يمكن أن يكون نتيجة لملاحظة غير إشكالية، بل كان دائماً حاصلاً، وكان هو نفسه نتيجة وعرضاً قائماً بذاته حتى لا نقول أمراً ظاهرياً. ورغم ذلك، فمشكلة علاقة المسرحانية بالواقع جديرة بالإشارة إليها؛ لأنها وسمت التفكير المسرحى حتى بداية القرن العشرين، وحملت فنون أدبية كثيرة (ستانسلافيسكى، مايرهولد) بصمة هذا التساؤل. بعبارة أخرى، هل نستطيع القول بأن ملاءمة العرض المسرحى للواقع - سواء ازدادت أو نقصت - تحمل مسرحانية ما؟

تحمل فكرة المسرحانية فى ذاتها مجموعة من المدلولات السيئة فى نظر بعض الفنانين الذين يمارسون فنوناً أخرى غير المسرح، والشئ نفسه بالنسبة إلى بعض ممارسى المسرح. وقد كتب ج. أبنسور G.Abensour(٢٥) :

«لاشئ أكثر بشاعة من مجرد فكرة «المسرحانية» نفسها بالنسبة إلى الشاعر الغنائى. فهى تعنى هنا فى مستواها الأول سلوكاً خارجياً فقط، خالياً من الإحساس الحميم والمفترض فيه أن يوحى إليه، ومتطابقاً مع الغياب المتعمد للصدق. من وجهة النظر هذه، يصبح رجل المسرح رجلاً مزيفاً».

كما أشار مايكل ميشال فريد Michael Fried قائلاً أيضاً:

«١ ـ إن نجاح الفنون، بل استمرارها وصل إلى أنه يعتمد بطريقة مطردة على موهبته فى إفشال المسرح (...).

٢ ـ يتحلل الفن تدريجياً كلما اقترب من المسرح (...)»(٢٦).

فى اللغة الشعبية، تقع المسرحانية موقع الضد من الصدق الذى سيضطلع به مايرهولد وستانسلافيسكى، كل بطريقة مختلفة ولأهداف مختلفة.

كان الهدف المؤكد لستانسلافيسكى هو أن يجعل المتفرج ينسى أنه فى المسرح؛ بعد أن أصبح لفظ «مسرحى» لفظاً سيئاً فى المسرح الفنى. ويعتمد مدى الحقيقة فى المسرحية على مدى اقتراب الممثل من الواقع المراد عرضه. من هنا، تبدو المسرحانية ابتعاداً عن الحقيقة ومغالاة فى المؤثرات ومبالغة فى التصرفات بطريقة مزيفة وبعيدة جداً عن حقيقة خشبة المسرح.

أما ماير هولد، فقد خالف الفرضية الستانسلافيسكية، واعتبر أن على خشبة المسرح أن تبحث عن كمالها فى الواقعية الفجة، تلك الواقعية التى ترفض الفرضيات الطبيعية كلياً. هكذا تصبح المسرحانية أسلوب الممثل والمخرج أو أساليبهما التى تمنع المتفرج من أن ينسى أنه فى المسرح، وأن هناك ممثلاً أمامه يلعب دوره بتحكم كامل. ويبدو أن تأكيد تميز ما هو مسرحى عن الحياة وعن الواقع هو شرط لازم للمسرحانية على خشبة المسرح. فلابد لخشبة المسرح أن تتكلم لغتها الخالصة وتفرض قوانينها الخاصة.

لا يطرح مايرهولد مسألة العرض فى سياق مطابقته للواقع. وتشير تأكيداته إلى أن المسرحانية لا تكمن فى علاقة وهمية ما مع الواقع، كما أنها لاترتبط بقيمة جمالية معينة، لكن علينا أن نبحث عنها فى الخطاب المستقل الذى تشكله خشبة المسرح؛ فهناك ضرورة قوية للعثور على خصوصية مسرحية خالصة.

الفكرة التى تبدو ذات أهمية لافتة هنا، فى رأى مايرهولد، والتى توضح مفهوم المسرحانية، هى فكرة فعل العرض التى يجسدها الممثل (التى توضح للمتفرج أنه فى المسرح) والتى تعنى المسرح بوصفه مسرحاً وليس واقعاً. وهو تمييز أساسى، لأنه يؤسس من ناحية لمسرحانية متمركزة على وظيفة المسرح بوصفه مسرحاً، محولة إياه إلى آلة موجهة تحدث عنها بارت Barthes من قبل، ومن ناحية أخرى، يعطى أهمية لفضاء عملية الإنتاج المسرحى حيث يتحول كل شئ إلى علامة خارج أية علاقة بالواقع.

على العكس من تعريف مايرهولد للمسرحانية، يتسم تعريف ستانسلافيسكى لها بالتاريخية بما أنه يحمل بصمة الرهانات التى لم نعد ندركها بالأسلوب نفسه اليوم. ويمكن أن ترتبط هذه المعادلة بلحظة ما كنا نسعى فيها إلى ما هو طبيعى فى المسرح، فى مقابل التكلف الفنى الذى حدث فى نهاية القرن الماضى، والذى أدانه الجميع. ولكن، حتى إن كان الصراع مع (أو ضد) الطبيعية لم يحسم بعد؛ فإنه على الأقل قد اختلف، بما أن الجميع يعترف الآن بالطبيعية بوصفها شكلاً مسرحانياً.

أما فيما يتعلق بمسألة معرفة ما إذا كان يمكن تعريف المسرحانية وفقاً لعلاقة خشبة المسرح بالواقع الذى تتخذه موضوعاً، فإن الإجابة تبدو لنا واضحة اليوم، حيث لا تنعقد فى وجود موضوعات أكثر مسرحانية من أخرى فى حد ذاتها. فالمسرحانية عملية مرتبطة قبل كل شئ بظروف إنتاج المسرح وتطرح كذلك مسألة عمليات العرض.

المحظـــــور

داخل هذه العلاقة الثلاثية التى تسجل الزخمية المسرحية تظهر محظورات. فى الواقع، يمتلك التأطير المسرحى، مثله مثل أى إطار آخر، زخمية مزدوجة. فهو من الخارج يكفل النظـام، ومن الداخل يسمح بجميع أو معظم[٢٧] الانتهاكات.

تساءل إڤرينوف: «ألا يقوم جوهر المسرحانية قبل كل شئ على قدرته على انتهاك المعايير التى أرستها الطبيعة أو الدولة أو المجتمع؟» فبإمكان الانتهاك هذا يكفل حرية الممثل على خشبة المسرح، كما يكفل القدرة على حرية الاختيار لدى مختلف المتداخلين[٢٨].

هذه الحريات التى يتيحها التمثيل هى حريات إعادة إنتاج معايير الطبيعة والنظام الاجتماعى وتقليدها ومحاكاتها وتحويلها وتشويهها وانتهاكها. غير أن التمثيل عامة، كما وضحه هويجينزا، والتمثيل المسرحى خاصة، يقوم على إطار تحديدى ومضمون انتهاكى فى آن، وهو الذى يبيح ويمنح فى الوقت نفسه. وهو لا يتكون من كل الحريات بل إن الحريات التى يبيحها تتحدد عبر أسس معينة من البداية ـ أى عبر هذا الإطار المضمر الذى يتقاسمه المشاركون (حيث لا يستطيع المتفرج أن يتدخل، إذ إنه حينئذ سيتطفل على فضاء غير معدٍّ له) ـ بل أيضاً عبر حريات يقبلها عصر ما أو نوع ما. وغالباً ما ترتبط هذه الحريات بجماليات معينة وبمعايير تلقٍّ تحدد للممثل وللمتفرج شفرة اتصال مشترك. ومن الممكن إساءة استعمال هذه الشفرة، ومباغتة الجمهور وصدمه ومد حدود إطار خشبة المسرح؛ لكن لا يمكن أبداً تحقيق كل شئ داخله.

فى الواقع، لا يجب أن تنسينا هذه الحريات بعض المحظورات الأساسية. فهذه المحظورات، بمجرد انتهاكها، تفجر إطار التمثيل وتخرق الحياة[٢٩] مهددة الخشبة المسرحية.

ضمن هذه المحظورات، ثم ما يمكن أن ندعوه قانون التجنب واللاعودة، وهو قانون يفرض على خشبة المسرح المسرحية ارتدادية فى الزمن والأحداث تواجه أى تشوه أو قتل يتهدد الموضوع. هكذا يتم رفض موضوعات لا علاقة لها بالمسرح؛ مثل مشاهد تصفية الجسد التى لجأت إليها بعض عروض الستينيات محتوية على تعذيب حقيقى على خشبة المسرح وقتل ممسرح لبعض الحيوانات المضحى بها من أجل متعة العرض[٣٠]. تحطم مثل هذه المشاهد العقد الضمنى مع المتفرج، ألا وهو عقد حضور فعل محاكاة يدخل فى زمان مغاير للحياة اليومية حيث يتوقف الزمن أو يرتد، مما يفرض على الممثل العودة إلى نقطة البداية (راجع «مفارقة الممثل Le Paradoxe du comédien» لديدرو Diderot). وفى واقع الأمر أن الممثل عندما يهاجم جسده (أو جسد الحيوان الذى يقتله) فإنه يقوض شروط المسرحانية، ويخرج عن سياق غيرية المسرح منذ تلك اللحظة. فعندما يعذب الممثل نفسه، يعود إلى الواقع، ويكف الآخرون عن إدراك فعله ـ خارج القواعد والشفرات ـ على أنه وهم أو خيال أو تمثيل، وكذلك يتم تعديل الزمان والمكان دراميا فيتلاشيان. تشكل هذه المحظورات أحد حدود المسرح[٣١]، لأنها تهدد إطار التمثيل وتحول المسرح مؤقتا إلى حلبة سيرك. وحتى إذا كانت مسرحية الحدث لاتزال قائمة، فإن المسرح يكون قد اختفى.

من هذه الملاحظات القليلة، يتضح أن المسرحانية ليست مجموعة خصائص أو مجموعة سمات نستطيع

استعراضها. وإذا كنا لا نستطيع استيعاب المسرحانية إلا بواسطة هذه التظاهرات المحددة التى نستنتجها من الظواهر التى ندعوها «مسرحية»، فإن هذه التظاهرات، بعيداً عن كونها شكلاً خاصاً بها، ليست سوى بعض قليل من تعبيراتها، لأنها تفيض عن الظاهرة المسرحية الدقيقة، ويمكننا أن نستدل عليها فى أشكال فنية أخرى (الرقص والأوبرا والعرض الفنى عامة) مثلما نستطيع أن نستدل عليها فى الحياة اليومية.

إذا كان مفهوم المسرحانية يتجاوز المسرح، فلأنها ليست خاصية يمتلكها الناس أو الأشياء على سبيل الامتلاك: ملكية أو عدم ملكية المسرحانية، ولا تنتمى إلى المكان أو إلى الممثل نفسه، بل هى توظفهم وتستثمرهم وفقا لحاجاتها. وهى بالأحرى نتيجة زخم إدراكى وبالتحديد زخم النظرة التى تربط المنظور (فاعلاً كان أو أداة) بالناظر. ويمكن أن يقود الممثل هذه العلاقة فيجعلها تظهر نية التمثيل عنده، ويمكن أن يقودها المتفرج محولاً الآخر إلى أداة فرجة. وبواسطة نظرته، يخلق المتفرج فى مواجهة ما يراه فضاء آخر تختلف قوانينه وقواعده عن الحياة اليومية، ويضع داخله مايراه، مدركا إياه حينئذ بعين مختلفة وعن بعد، كما لو كان مايراه هذا ناجماً عن نسق مغاير له لا يملك حياله إلا النظرة الخارجية. ودون هذه النظرة اللازمة لبزوغ المسرحانية وتعرفها فى ذاتها، يصبح الآخر الذى أشاهده داخل فضاء المتفرج نفسه، ومن ثم داخل الحياة اليومية، وإذن خارج أى فعل عرض.

إن ما تقوم به المسرحانية هو تسجيل ما هو مدهش للمتفرج، أى إقامة علاقة مغايرة للحياة اليومية، أو فعلاً تشخيصياً، بناءً خيالياً. فى واقع الأمر، أن المسرحانية تبدو كما لو كانت دمجاً للخيال فى عرض داخل فضاء مغاير يضع الناظر والمنظورَ كلا فى مواجهة الآخر. فمن بين جميع الفنون، يعتبر المسرح أفضل فضاء لهذا التجريب[٣٢].

الهوامش:

(١) يقابل مصطلح «أداء وقائعى performance» هنا ما يسمى فى الإنجليزية «فن الأداء performance art» أى فنا ينشأ عن الحادثة happening أو مسرح الواقعة، وتكون الحدود بينه وبين الفنون الأخرى (الرسم، النحت، الموسيقى) غير حادة الفصل. راجع بهذا الصدد الدراسة التى قامت بها Roselee Goldberg in **Performance, Live Art 1909 the Present**, New York, E.P. Dutton, 1979.

راجع أيضاً

"Performance et théâtralité: Le sujet démystifié" **Théâtralité, Écriture et Mise en scène**, J. Féral, J.Savone et E. Walker eds., Montréal, Hurtubise hmh coll. "Brèches", 1985, p. 125-140.

(٢) يدل على هذه الأهمية، الاستبيان الذى تم فى ١٩١٢ بواسطة مجلة **les Marges**، الذى سأل الجمهور: «أيهما الأرقى، بالنسبة إليك، الرجل الذى يحب القراءة أم الذى يعشق المسرح؟» أجاب أغلب المشاركين حينئذ بأن النص المقروء يفوق العرض. وقد ذكر André Veinstein ذلك فى **la Mise en scène théâtrale et sa condition. esthétique**, Paris, Flammarion, 1955, p. 55.

(٣) موقف مشابه لذلك سببه اختراع التصوير الفوتوغرافى الذى أجبر الرسم على تحديد أهداف جديدة وعلى تحديد اختصاصاته.

(٤) راجع على سبيل التوضيح: Mircea Marghescou, le Concept de littérarité: Essai sur les possibilités théoriques d'une science de la littérature, La Haye, Mouton, 1974, Charles Bouazis, Littérarité et Société: Théorie d'un modèl du fonctionnement littéraire, Paris, Mame, 1972; Thomas Aron, Littérature et Littérarité: Essai de mise au point, Paris, Les Belles lettres. 1984;

وكذلك المراجع الأولى حول مصطلح «الأدبية» الذى ظهر فى إطار مدرسة براج Prague.

(٥) لابد من الإشارة إلى أن مصطلح «مسرحانية Théâtralité» أدخل إلى فرنسا على يد رولان بارت Roland Barthes فى عام ١٩٥٤ (Le théâtre de Baudelaire» كمقدمة لإصدارات Cercle لأفضل كتاب، وقد أعيد طبعها فى les Essais critiques, Paris, Ed. du Seuil, 1964).

(٦) راجع. la Revue des études slaves 53, 1981 (Sharon Marie Carnicke, "L'instinct théâtral: Evreinov et la théâtralité", p. 98. فى الفرنسية، احتفظنا بتعبير «مسرحانية théâtralité» أما فى الإنجليزية، فيبدو المصطلح متأرجحاً بين «theatrality»، و«Theatricality».

(Modern Drama, vol. XXV, 1, mars 1982, "Special Issue on theory of Drama and Performance").

كما تقل أهمية استخدامه. فى الإسبانية، التعبير هو «teatralidad».

(٧) فى The Tacit Dimension, New York, Garden City, 1967. كما يستعيده J.Baillon, "D'une entreprise de théâtralité", Théâtre/Public, 18-19, janvier-juin 1975, p. 109-122.

(٨) يتوقع مسرحاً وليس الرقص، الأوبرا، الموسيقى أو السينما. فالفضاء الذى يدخله قد تم تشفيره فى هذا الاتجاه.

(٩) يثير غياب الممثل هذا قضية: هل توجد مسرحانية دون ممثل؟ ذلك هو السؤال الأساسى. وقد حاول بكيت Beckett أن يجيب عليه باستخدام الممثل بهدف الوصول إلى إخفائه.

(١٠) بخصوص المشهدى أو العرضى، كتب جى ديبور Guy Debord: «لايمكن تعريف العرض بنظرة بسيطة، حتى إن كان الاستماع يواكبه. فهو أكبر من نشاط الإنسان ومن تأمل أعماله وتصويبها. هو ضد الحوار» (La Société du spectacle, Gérard Lebovici, Champ libre, 1971).

(١١) يسمح لنا ذلك بقراءة عكسية للمثل الثانى (خشبة المسرح داخل المترو)، من أجل الرد هذه المرة بالإيجاب عن السؤال الذى طرحناه آنفاً (هل كانت هذه الخشبة مسرحية؟): نعم، كان العرض فى المترو يحمل مسرحانية ما حتى لو كان المتفرج يجهل أن الأمر يتعلق بالمسرح.

(١٢) وفقاً لتعبير جوليا كريستيفا Julia Kristeva .

(١٣) ينظر إفرينوف Evreinov إلى المسرحانية بوصفها «غريزة» «تحوِّل مظاهر الطبيعة». هذه الغريزة التى أسماها إفرينوف فى موضع آخر «إرادة المسرح Volonté de théâtre» هى غريزة لا تقاوم وتوجد لدى كل البشر (راجع le Théâtre pour soi) مثلما الحال مع اللعب لدى الحيوانات، راجع (le Théâtre chez les animaux). يتعلق الأمر إذن بصفة كونية تقريباً، وقائمة لدى الإنسان قبل أى فعل جمالى. فالمسرحانية هى حس التنكر والمتعة فى خلق الوهم وعكس صور النفس والواقع على الآخر. داخل هذا الفعل الذى ينقل الإنسان ويحوله، يبدو الإنسان كما لو كان نقطة انطلاق لهذه المسرحانية: هو مصدرها وأداتها الأولى، بما أنه يقدم صوراً من ذاته. يتحدث إفرينوف عن تحول الطبيعة (لن نعرض هنا العلاقات النظرية المتعلقة بمفهومى الطبيعة والواقع على خشبة المسرح) وهى كلمة أخرى للتعبير عن الواقع. لابد أن نستنتج من ذلك أن الإنسان يعتبر فى مركز العملية المسرحية بالنسبة لإفرينوف، فهو أساسى لبزوغ المسرحانية ولعملها.

وبما أن أصل المسرحانية يكمن فى «غريزة» ما، كما أكد إفرينوف، فإنها ترتبط قبل كل شئ بجسد الممثل وتبدو كما لو كانت نتيجة تجربة فيزيقية ولهوية أولاً وقبل أن تأخذ شكل المسعى الفكرى الطامح إلى جمالية معينة. وتؤدى هذه التجربة إلى تحول الطبيعة. أى أن العملية المؤسسة للمسرحانية هنا هى عملية قبل جمالية، تلجأ إلى إبداع الفاعل لكنها تسبق الإبداع بوصفه فعلاً جمالياً وفنياً مكتملاً. ومثلما لاحظ إفرينوف، يمكن أن يحدث هذا التحول فى الحياة العادية. وفى هذا الخصوص، يتضاءل الهامش بين المسرح والحياة اليومية. هكذا تنتمى المسرحانية، بمعناها الأشمل، إلى الجميع.

أستطيع أن أقول، مع تفهمنا العميق لقناعات إفرينوف وعلاقاتها بالحقبة الزمنية التى صيغت فيها (خاصة فيمايتعلق بالغريزة) ـ إن هذه النظرية ترى المسرحانية بطريقة تقترب من الأنثروبولوجيا، وربما من علم الأعراق، وهى طريقة لاتقتصر على المسرح فقط. وبينما يحاول إفرينوف التقريب بين المسرحانية والحياة اليومية، أوشك أن يمحو خصوصية المسرحانية المشهدية Scénique (إذ إنه أدرج المسرحانية داخل الحياة اليومية)؛ بل وسّع بذلك من معنى لفظ «المسرحانية» بطريقة تستحق الاستكشاف. لقد أدرك إفرينوف أن المسرحانية، قبل أن تكون ظاهرة مسرحية، هى خاصية (تجاوز trascendance) يمكن استقراؤها دون دراسة تجريبية قد تفترضها ملاحظة شتى الممارسات المسرحية.

(١٤) بعبارة أخرى، هل المسرحانية خاصية تجاوزية تستطيع توظيف كل أشكال الواقع (الفنية والثقافية والسياسية والاقتصادية) أم أنها لايمكن أن تستقرأ إلا عبر الدراسة التجريبية وملاحظة الواقع بدءاً بقاسم ما مشترك بين ممارسات فنية تمتلكها خطوة الممارسة الفنية .

(١٥) راجع المشاركة الإجبارية التى يخضع الممثلون المتفرجين لها. راجع تجارب المسرح الحى Living فى أنتيجون Antigone مثلاً، أو فى ممارسات الستينيات حيث يجد المتفرج نفسه مجبراً على الدخول فى مجال التمثيل وفضاء الآخر، مدافعاً عن جسده، ومن ثم شاعراً بإحساس العنف .

(١٦) فى «Le souffleur inquiet» عدد خاص عن Alternatives théâtrales, 20-21 décembre 1984، يكتب ج. م. بييم J. M. Piemme أن المسرحانية هى ما يستطيع المسرح فقط إنتاجه. وهى ما لا تحدثه الفنون الأخرى ولا تستطيع إنتاجه.

(١٧) يقول بيتر بروك P. Brook: «أستطيع أن أتناول أية مساحة خاوية وأدعوها خشبة مسرح . وإذا عبر أحد ما هذه المساحة الخاوية بينما يراقبه آخر فإن هذا كاف لإشعال شرارة الفعل المسرحى». (l'Espace vide, Paris, Ed. du Seuil, 1977, p. 25) .

(١٨) راجع القول: «تشترك كل الأداءات المؤثرة فى هذه الخاصية «نفى - نفى النفى not-not not» فلورنس أوليفييه ليس هاملت، ولكنه أيضاً ليس ليس هاملت: فالأداء بين إنكاره أنه آخر (I am me) وإنكاره أنه ليس آخر (أنا هاملت I am Hamlet)» (R. Schechner, Between Theatre and Anthropology, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1985 p. 123).

(١٩) تختلف هذه العلاقة بالجسد بالطبع تبعاً لمدارس إعداد الممثل. يميل البعض إلى أن يعطيها سلطة مطلقة، مستنداً إلى منهج رياضى مثل جروتوفسكى Grotowski بينما يمدح آخرون ذوبان الممثل فى ذاته مثل آرتو Artoud .

(٢٠) وهى دهشة تماثل شعور المتفرج فى مباراة رياضية، وقد تناول كثيرون العلاقة بين الرياضة والمسرح. راجع .Théâtre/Public, 62, mars-avril 1985 وراجع كذلك les Cahiers de théâtre, "Jeu", 20, 1981-3 .

(٢١) بالنسبة إلى بييم، يحمل هذا الجسد المادية والتفرد والرقة لأنه فى فوضى تزامنية متزايدة إزاء تقدم التكنولوجيا. وحتى مع ازدياد استخدام الجسد فى وسائل الإعلام يظل فريداً. «فى اللحظة التى يتم فيها إخضاع الواقع لوسائل الإعلام بشكل متزايد ينتمى فيها الإنسان إلى ذاته وفقاً لما تبثه تقنيات المحاكاة الحديثة، لاتكف أهمية الجسد عن الازدياد فى سياق جذرية حضوره المادى فى المكان». مرجع سابق، ص٤٠ .

(٢٢) Huizinga, Homo Ludens, traduit du neerlandais par Cecile Seresia, Paris, Gallimard, 1951.

(٢٣) تختلف قواعد التمثيل المسرحى مثلاً فى العصر الإليزابيثى عن العصر الكلاسيكى؛ تماماً مثل الكوميديا ديلارتى commedia dell'arte التى لاتفرض قواعد التمثيل نفسها التى تفرضها تراجيديا سوفوكل. أما اليوم، فتختلف قواعد لعبة التمثيل المسرحى وفقاً لموقعنا من المسرح الموروث عن الستينيات ومن التراث. فى هذا السياق، يتبع التأريخ لقواعد التمثيل عن دراسة حول علم الجمال.

(٢٤) تقدم لنا قائمة سمات المسرحانية وخصائصها العناصر التالية. المسرحانية هى:

١ - فعل تحويل الواقع والفاعل والجسد والمكان والزمان، إذن هو عمل على مستوى التشخيص.

٢ - فعل انتهاك الحياة اليومية عبر فعل الإبداع نفسه.

٣ - فعل يتضمن عرض الجسد وسيميائيات الدلالات.

٤ - وجود فاعل يضع بنيات الخيال على خشبة المسرح عبر الجسد.

(٢٥) G. Abensour, "Blok face à Mejerxol'd et Stanislavski ou le problème de la théâtralité", Revue des études slaves, t. 54, fasc. 4, 1982, p. 671-679.

(٢٦) M. Fried, "Art and Objecthood", Minimal Art A Critical Anthology, New York, E.P. Dutton, 1968, p. 139-141.

(٢٧) يمكننا القول بأن الانتهاكات التى يبيحها التمثيل تحددها شتى العصور والأنواع والبلاد والجماليات حيث تتنازل المسرحانية عن مكانها لمسرحانيات متعددة (وهو تصور يكاد يرادف هنا الجماليات). وربما يكون من المثير اكتشاف تلك الحدود التى يمكنها مساعدتنا على معرفة الاختلافات بين مسرحانيات معينة مرتبطة كل منها بأنواع فنية أو عصور معينة والمسرحانية بمعناها العميق؛ أى تلك المسرحانية التى تستمر عبر جميع المسرحانيات الأخرى. ونستطيع على سبيل بداية التأمل فى هذا الأمر، أن نقول إن العرى المقبول اليوم على الخشبة، كما كان الحال فى العصور الوسطى، كان يثير صخباً فى الستينيات. وعلى الرغم من أن ذلك الإطار الممكن للتمثيل كان راسخاً، فالحريات والانتهاكات المتاحة بواسطة خشبة المسرح وجماليات الحقب السابقة لم تكن تسمح بتعرية جسد الممثل. مما يدل على أن الإطار الممكن الموضوع عبر عملية التمثيل لا يسمح بكل الحريات التى تظل هنا محددة ببعض العقبات المرتبطة بعصور معينة، وجماليات وأنواع ما، حتى لو كانت إحدى وظائف المسرح هى القيام بهذه الانتهاكات.

(٢٨) فى موضع آخر، يشد دوستويفسكى Dostoievski انتباهنا إلى أنه «فى المسرح، حاصل ضرب اثنين فى اثنين يساوى ثلاثة أو خمسة تبعاً للدرجة المسرحانية المستخدمة». (cité par Evreinov,repris par Sharon Marie Carnick,art. cité, p. 105) .

(٢٩) عملية موازية لما كان وينيكوت Winnicott يقوله مؤكداً أن التوظيف الغريزى فى التمثيل لم يكن عليه أن يربط رغبات الفاعل بعضها ببعض، وإلا خرج عن التمثيل.

(٣٠) راجع مثلاً عروض هيرمان نيتزش Hermann Nitzsch فى الستينيات. وفيما يخص المحظور، كانت عملية قتل الحيوانات تبدو جزءاً طبيعياً من العرض أكثر من عملية تشويه الممثل التى غالباً ما تقود إلى معارضة فئة من جمهور الحضور.

(٣١) لكن ليست تلك المتعلقة بالمسرحانية. راجع بهذا الصدد مفهوم «المقدس sacré» عند باتاى Bataille.

(٣٢) هذا النص يطور محاضرة ملقاة فى عام ١٩٨٧ فى قسم المسرح بكلية الآداب والفلسفة بجامعة بوينس أيريس Buenos Aires.

المسرح العربى والبحث عن الشكل
«قراءة للعقل التنظيرى»

محمود نسيم *

تشكل محاولات البحث عن الشكل أو القالب، طيلة العقود الثلاثة الماضية، هما رئيسيا فارقا، لدى الكثرة من المشتغلين بالحركة المسرحية فى مستوياتها الإبداعية والنقدية. وقد انبنت هذه المحاولات على محاور أساسية، تتمثل فى استلهام التراث بوصفه مادة مسرحية، والإفادة من حيث الشكل والبناء من فنون الفرجة الشعبية، سعيا إلى التوصل إلى لغة مسرحية تحول المسرح، كما يقول عبد الكريم برشيد، من طابعه القديم ليصبح احتفالا شعبيا مفتوحا فى مكان عام.

ولست هنا فى مجال تقصى المسببات الاجتماعية والفنية التى كونت الدعوة، ولا المثيرات والدوافع التى خلقت الفكرة وأملت الاحتياج، وإنما ألاحظ، فى عجالة، أن الدعوة إلى صيغة مسرحية عربية كانت قرينة الدعوة إلى صياغة مشروع نهضوى يستند إلى الخصوصية التاريخية وحدها، وارتبطت بالتالى بالرغبة فى الانفلات من التبعية الثقافية والفنية للغرب، ورفض فكرة أن التراث العربى لم يعرف المسرح، وهى الفكرة السائدة لدى كثيرين من الدارسين، التى ترى أن «الأشكال المسرحية التى عرفها العرب، مثل الحكواتية، والمقلدين، والأراجوز، وخيال الظل، والمقامات، وغيرها، لم تكن تحمل فى أفضل حالاتها إلا بعض المقومات الدرامية، وأن هذه الأشكال لم تحقق سوى الارتباط الدرامى بحيث مهدت الأرض لتقبل هذا الفن الوافد حين شق طريقه إلى التربة العربية». وعلى ذلك، يمكن لنا فهم كيف أن الدعوة لخلق مسرح عربى كانت فى معظم محاولاتها تأكيدا للأشكال المسرحية التى عرفها التراث وخلقتها الممارسة التاريخية.

وألاحظ، ثانيا، أن تلك الدعوة، فى الكثرة من أطروحاتها النظرية والإبداعية، قد اتسمت بالفورة العاطفية والتدفق الحماسى، وافتقدت الرؤية الكلية والصياغة المتبلورة، إلى درجة تبدو معها هذه الدعوة محض محاولات فى استلهام فنون الفرجة والموروثات والمأثورات الشعبية. وبينما ظلت اجتهادات معينة، كفكرة «قالبنا المسرحى»، حبيسة إطارها الخاص، غير متفاعلة

---

* شاعر وناقد، مصرى.

ولا متطورة، فإن اجتهادات أخرى، كالاحتفالية والسامر، أتت متنامية ومولدة لغيرها من التجارب. وألاحظ ـ كذلك ـ أن الدعوة تلك قد شهدت من الحركة النقدية المتابعة لها النقيضين، مابين اتجاه متحمس يرى فى الفنون والأشكال التراثية مادة خالقة مرتبطة بخصوصية الجماعة القومية وبعادات وطرائق المشاهدة والتلقى، وآخر رافض يرى فى تلك الموروثات فنونا منقرضة، ويرى أن الشكل المسرحى الوحيد هو الشكل الغربى، أو ـ بصيغة أخرى ـ « فإن القالب الغربى مثله مثل الديمقراطية والصحافة وغيرها ملك للتراث الإنسانى، وقابل للتطويع لحمل مضامين عربية، بل خاضع للتحوير والتبديل».

وألاحظ، أخيرا، أن الدعوة لخلق صيغة مسرحية عربية، قد انحسرت الآن نتيجة افتقاد ثقافتنا القدرة على التراكم، ومن ثم انحصرت هذه الدعوة فى تجارب موزعة بين الأقطار العربية المختلفة، ومتفرقة فى جماعات وممارسات مكتفية بذاتها.

ـ ١ ـ

وليس ثمة شك، الآن، فى أن واحدة من الاجتهادات الرئيسية نحو خلق صيغة مسرحية عربية هى محاولة الكاتب السورى سعد الله ونوس؛ ليس فقط من خلال مسرحياته التى أضحت علامة فارقة فى الإبداع العربى، والتى حاول فيها استلهام الحكايات الشعبية والموروث، واكتشاف مساحة تفاعل حقيقية بين العرض والجمهور، وإنما أيضا من خلال كتاباته النظرية التى جمعها فى كتابه (بيانات لمسرح عربى جديد)، وهى كتابات متنوعة تنطلق من الممارسة والحوار والأفق المفتوح، لتعالج قضايا المسرح وطبيعته البنائية والدلالية وأطره الفنية والفكرية.

وتتميز هذه الكتابات ـ فيما يقول محمد دكروب فى مقدمته الموجزة، والمقتدرة للكتاب ـ بأنها وليدة تجربة فى الممارسة المسرحية وليست من نوع تلك الكتابات الذهنية التأملية التى تخترع «نظريات» للمسرح، وللعمل الفنى إجمالا، بعيدا عن التجربة نفسها، وبوهم أن هذا المنحى، التأملى، يجعل تلك النظريات صالحة لكل زمان ومكان. ولأن كتابات سعد الله ونوس هذه وليدة التجربة والممارسة، فهى تحمل حرارة التجربة، وصدقها، وتحمل ـ على الأخص ـ الوضوح النظرى والعملى الذى هو، هنا، نتاج الممارسة والدراسة والاختبار.

ابتداء ـ يرى سعد الله ونوس أن المدخل الأساسى والصحيح للحديث عن المسرح وحل إشكالاته، هو «الجمهور»؛ حيث يستهدف ونوس أن يقلب صيغ ومناهج البحث التقليدية فى مشاكل المسرح العربى، يدفعه إلى ذلك سببان جوهريان: الأول هو أن هذه المناهج تنطلق من مفهوم ساكن وتعريف محدود وضيق للظاهرة المسرحية، والثانى هو أنها لم تستطع أن تدفع الحركة المسرحية إلى أكثر من تحسن جزئى ومبعثر، أى أنها عجزت عن استكشاف طريق لحركة مسرحية أو لاتجاه مسرحى، فظل التحسن مجرد بوارق مشتتة تتظاهر فى نص أو فى إخراج أو فى ممثل، وفى أحيان نادرة، فى عرض مسرحى. لهذا، يقلب ونوس هذه المناهج التى تنحصر جغرافية اهتماماتها بالخشبة فقط، ولا تتعداها إلا عرضا، وبشكل ثانوى، إلى الجمهور؛ إذ تعتبره واحدة من مشكلات الحركة المسرحية لا أكثر، ولعل هذا ما يفسر الخيبة النسبية لمعظم الحلول والصياغات التى وضعت لهذه المشكلة، وعلى مدى أبعد، لمشكلة انفصال المسرح عن كتلته الاجتماعية. يقلب ونوس هذه المناهج، إذن، ليحاول الدخول إلى المشكلة من الباب الذى يعتبره المدخل الصحيح والطبيعى، وهو الجمهور؛ فالمسرح يتميز عن بقية النشاط الثقافى بأنه فى جوهره «حدث اجتماعى». ولهذا، فإن تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية عن النصوص، أو أحكام جمالية تتناول عناصر العرض المسرحى، مفردة أو متراصفة، إنما ينطوى على جهل بطبيعة المسرح من حيث هو ظاهرة اجتماعية. وبتحديد إجمالى، يذهب ونوس إلى أن الظاهرة المسرحية فى أصلها وأبسط أشكالها: متفرج وممثل، قد يندغمان معاً فى احتفال،

أو يظل الواحد منهما فى مواجهة الآخر، ولكن المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركونه فيها، وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذى ينفى الظاهرة [1].

عبر هذا العرض المجمل لأفكار ونوس وتصوراته الرئيسية حول العلاقة بين العرض ـ بوصفه ممارسة مفتوحة ـ والجمهور من حيث هو مشارك جمعى فى التجربة؛ فإننى أود الإشارة إلى أن تعريف المسرح وتحديده من حيث هو حدث اجتماعى قد يغفل الطبيعة النوعية الخاصة بالظاهرة المسرحية، ويختزلها فى توصيفات كلية ومجردة؛ وذلك لأن كل نشاط معرفى، بشكل ما، واقعة اجتماعية، أو ـ كما يشير جولدمان ـ لأن كل واقعة اجتماعية هى، من بعض جوانبها الأساسية، واقعة وعى، كما أن كل وعى هو تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع، ودون فهم وقائع الوعى تلك لا يمكن دراسة الوقائع الاجتماعية بكيفية إجرائية. هذا مدخل عام وإجمالى قد لا يثير اختلافا، ولكن تظل كيفيات التشكل والخصوصيات البنائية هى مايمكن أن يشكل مدار عمل المسرحى المبدع ومجال استقصاءاته، كما أن رصد الجمهور باعتباره إطارا مرجعيا للتجربة المسرحية ينطلق من فرضية غير مثبتة، مؤداها وجود الجمهور من حيث هو ذات كلية متجانسة، مشاركة وفاعلة ومحاورة، وهذا طموح وحلم واستشراف، وليس توصيفا لواقع. غير أن ونوس، صاحب التجربة والحس الجدلى، يعود فيستدرك على الإطلاق والتعميم، ويتساءل: من هم حقا المتفرجون الذين نريد أن ننصب بينهم مسرحنا؟ إن الإجابة الفورية هى: إننا نريد مسرحا للجماهير. وبمقدار ماتبدو هذه الإجابة سهلة ومستهلكة، فإن السياق الذى نضعها فيه، كما يعبر ونوس، لا يوفر لنا لا السهولة، ولا الامتيازات المجانية للشعارات اللفظية؛ ذلك لأن الإجابة لا قيمة لها ولا تكتمل مالم نعبر منها إلى دراسة معمقة للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، فتتسنى لنا بعدئذ معرفة علمية أساسها المعايشة الفعلية والتحليل الصائب، لا الكليشيهات والصور الجاهزة، وهذه المعرفة التى نستعيض بها عن الصيغ الجاهزة للمسرح، أو ـ بتعبير آخر ـ عن الطريق الأسهل لصنع تجربة مسرح، هى ذات طابع مركب، لأنها تفاعل يومى على مختلف المستويات الاجتماعية والفكرية والفنية.

يتحفظ ونوس على المفهوم السائد عن جماعية العمل المسرحى باعتباره تضافر مجموعة من الجهود الفردية، المتراكمة والمتراصفة. هذا المفهوم ينظر إلى العمل الجماعى على أنه تجمع أفراد يعمل كل منهم بفردية، وينظر إلى المسرح على أنه سلسلة من العمليات المتتابعة: كاتب يؤلف نصا، ومخرج ينتقى النص ثم يدرب الممثلين على أدائه، وممثل يحفظ الدور ويؤديه، ورسام ينعزل فى زاوية ليصمم الديكورات، وموسيقى يضع الألحان، وهكذا، ثم بعدئذ تتراكم هذه العمليات التى تم كل منها بصورة فردية أو من خلال حوارات ثنائية، وينشأ من تراكمها العرض المسرحى.

ويصوغ ونوس مفهوما مغايرا عن العمل الجماعى فى المسرح، يختلف جذريا عن هذا المفهوم السائد، ففى عمل جماعى حقيقى، لايمكن أن يكون الأمر عملية لملمة جهود فردية، بل ظهور نمط من أنماط الخلق الجديد، فيه خصوبة الجماعة، وغنى الحوار المستمر. إننا ـ يقول ونوس ـ بصدد تفاعل مجموعة من الطاقات فى سياق عملية خلق مشترك، ومتدرج، له تماسك الجماعة وهويتها. وإذا شبهنا عمل المفهوم الأول بسلسلة تتجاور حلقاتها، فإننا نشبه عمل المفهوم الثانى بكيمياء متفاعلة. فما يعنيه ونوس حين يقول إن المسرح عمل جماعى هو ظهور مجموعة من الأفراد يتوفر لهم حد من التجانس، ووضوح الرؤية، تقوم بمباشرة تجربة مغايرة وتكسر طوق العمل التقليدى، وتنطلق جماعة لا أفرادا فى بناء مسرح مختلف. فى هذه المجموعة سيكون هناك كاتب، ومخرج، وممثل، وعناصر أخرى، إلا أن واحدا منهم لن يعمل منفردا بل سيظل العمل حواراً متصلا. وفى اتجاهين متوافقين معا: حوار داخل المجموعة ذاتها، وحوار آخر بين المجموعة والكتلة الاجتماعية المحيطة.

وبحركة جماعية كهذه، تندمج فى جماعة أكبر هى الجمهور، سيكون ممكنا إيقاظ القدر المشترك لنا جميعا، ممثلين ومتفرجين، وتجسيده، وبذلك يتحقق أهم طموح للمسرح: أن نخرج من جلودنا لنتحد فى جماعة، وأن نعى بعد ذلك مصيرنا المشترك بوصفنا جماعة، وقوانين هذا المصير.

نقيضا للنظرة الشائعة التى تعطى الإعداد المسرحى أو الاقتباس قيمة هامشيةً فى عملية تأسيس وبناء مسرح له هوية متميزة، يذهب سعد الله ونوس إلى أن ظاهرة الإعداد المسرحى أعمق فى الدلالة وأشمل؛ حيث مايفسرها، جوهريا، هو حاجة كل مسرح إلى تحديد وتوضيح علاقته ببيئته وفترته التاريخية، من خلال تعامله مع التراث المسرحى، قديمه وحديثه.

ويورد ونوس، توضيحا لذلك، عددا من النقاط المهمة. أولا: إن النص المسرحى ليس معطى ثابتا، واحدا فى الزمان، بل إن له تاريخيته المتغيرة والمتنامية، وفى هذه التاريخية يمكن تمييز لحظة أولى، هى ظهور النص المسرحى فى فترة محددة، هذه اللحظة يمكن تسميتها بالإبداع الأول، بعدها تتعاقب لحظات تالية، فى كل منها تنبثق علاقة جديدة ومغايرة مع النص، لأن كل عصر يتلمس مشكلاته، ويعكس نفسه فى إعادة قراءة «النص» على ضوء المعطيات والمتغيرات التاريخية، هذه القراءات المتعددة التى تتوالى مختلفة عبر العصور هى بمثابة «الإبداعات التالية»؛ حيث تتعدد طرق القراءة الجديدة، فتبدأ من الرؤية الإخراجية، وتنتهى إلى التدخل فى النص، حذفا أو تغييرا. ثانيا: ما من مسرحية إلا ويؤطرها مكان، إنها تنبع من بيئة محددة، وتحمل فى ثناياها خصوصية هذه البيئة ومناخها، وهذه المزية لا تقلص أهمية المسرحية بل تؤصلها أكثر. لكن ثمة صعوبة تنشأ هنا؛ فحين ترحل المسرحية لتقدم فى بيئات أخرى، قد تتحول خصوصيتها البيئية حاجزا يحد من فعاليتها، وهذا طبيعى، مادام بعض فعل المسرح هو أن يعكس لمتفرجيه بيئتهم، وأن يتفاعل مع «المزاج الاجتماعى» السائد كى يثرى شحنته الاحتفالية والتعليمية معا، ولا شك أن غربة المكان، والعادات، وتكون الشخصيات فى إطار بيئة معينة، وحتى الأسماء، كلها عوامل تمتص جزءا من استجابة المتفرج، وتثبط تفاعله المنشود. ثالثا: يتأسس على النقطتين السابقتين، أن فعالية المسرح تضعف إذا لم يعرف كيف يحاور زمنه، وبيئته، أو ـ بكلمة أدق ـ إذا لم يكن راهنا، وأن الإبداعات المتغيرة للنص الواحد وفق تغير المرحلة التاريخية واختلاف البيئة، لا يفسرها إلا طموح المسرحى لأن يكون عمله راهنا، أى فعالا، هنا والآن.

ويورد ونوس، استدلالا على مايذهب إليه وتأكيدا، عبارة قالها نجيب سرور حول هذا الموضوع؛ حيث يؤكد أن الرؤية ـ التفسير ـ هى أهم إضافة يمكن أن نكسبها بتقديم عرض ما، وبالتالى لايعنينا أن نقدم أكبر عدد ممكن من النصوص الأجنبية، قدر ما يعنينا أن نقدم أكبر عدد من الرؤى لهذه النصوص. ويترك ونوس السؤال حول تقويم عملية الإعداد المسرحى من الناحية الإبداعية معلقا، إذ يعتبره مسألة ثانوية، مادام الهاجس الأول والجوهرى، هو أن نحقق بعض الفعالية فى التاريخ والواقع على السواء [٢].

فى الفقرات السابقة، عرضت لبعض الرؤى والتصورات الرئيسية عند سعد الله ونوس، وقد آثرت إيراد أفكاره بصياغاته ذاتها، موقنا أن من لغو الكلام ونوافله أن نتحدث عن أهمية الكتاب وامتيازه، ذلك لأن الكتاب ـ بشرط السؤال وشرط الحرية معا ـ يكون قد تعدى منطقة «الأمان الفكرى» بما يلابسها أو يتلبسها من التحوط والتوقف حيث الحياد، وهى المنطقة التى يتم الآن فى أجوائها وقرب خطوطها صياغة وتداول الكثير من الكتابات والأطروحات التى أصبحت أو تكاد تكون معادلا مكشوفا لمنافع وعلاقات.

فحين يستلهم الكتاب مادته ويستشرف رؤاه الأساسية من الواقع والتجربة والممارسة، فإن أفكاره لاتكون تناسلا عن كتب أو استنساخا لأوجه، ولايصبح مايثيره من إشكالات وليد ذهن مترف وإنما تفجرات

واقع، ولاتصبح اختياراته نتيجة استهواءات شخصية متغيرة بطبيعتها، وإنما نتيجة جهد منظم محكوم برؤية، ونكون بذلك قد حصلنا على كتاب ينهض منفردا فى عمق المشهد، لاخارج الإطار.

ـ ٢ ـ

اتصالاً، على نحو ما، بالنقاط السابقة، وفى سياق التنظيرات المتعددة التى استهدفت التأسيس لهوية مسرحية متميزة، تركزت الممارسة، فيما يقول روجيه عساف، حول مسألتين أساسيتين: الأولى هى تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج المسرحى، الثانية هى تغيير نوعية العلاقة مع الجمهور. هاتان المسألتان، بترابطهما الجدلى ضمن سياق واحد، تطرحان «مسألة الشكل» بما تعنيه بمصطلح الشكل، أى جملة العلاقات المترابطة أصلا، التى تربط بين الممثل والمسرح (كتابة النص ـ الإعداد ـ الأداء) من جهة، وبين المشاهدين والعمل المسرحى (مكان العرض ـ تنظيم العروض ـ تحديد الجمهور) من جهة أخرى. إن الشرط الأساسى الذى يستحيل دونه إحداث أى تغيير جذرى فى بنية المسرح السائد، من حيث هو مسرح غربى وقمعى فى جوهره، هو أن تفرض الممارسة قطعا فعليا مع الشكل المهيمن.

ويرتبط بذلك التحديد القطعى لطبيعة التجربة والاتصال المسرحيين وعلاقتهما معا بالقالب الغربى، مايراه روجيه عساف من أن نشأة المسرح الغربى تعبر عن مشروع المدينة المركزية الذى ابتكرته أثينا وطورته روما ثم العواصم الأوروبية الحديثة، وهو مشروع يبرز إلى الوجود بقدر ما تفرض المؤسسة المدنية نفسها بوصفها مرجعا وحيدا لحياة الإنسان بمجمل مستوياتها، أى بقدر ما تتحدى المدينة الإله وتقطع الإنسان عن تكامله فى الكون، وتحل غصبا محل الأسلاف والطبيعة. ففى مثل هذه المدينة، يفترض فى الإنسان الخضوع لشروط جديدة فى تنظيم حياته والاقتناع بانتمائه إلى بيئة مجردة خلقها الإنسان، وتدعى القدرة على تأمين العدالة والسعادة عبر مؤسساتها وقوانينها، وثمن هذا الخضوع إلى مذهبية المدينة ـ الدولة، هو انقطاع الإنسان عن القوى الأساسية فى الجماعة البشرية (أى جملة القيم والمعتقدات التى تشد الإنسان إلى الله وتربطه بالكون والحياة الجمعية). لابد، عندئذ، من لغة جديدة تخاطب الإنسان ـ الفرد، باسم المدينة وتسوغ سلطتها ومنطقها. وجاء المسرح اليونانى ثم الأوروبى ليساهم فى تلبية هذه المهمة، من خلال تمثيل مأساة الإنسان بصراعه مع القوى القديمة (الآلهة، القدر، فظائع المجتمع غير المنتظم فى عقلانية المدينة ـ الدولة). هكذا أصبح فن التمثيل عبارة عن إظهار ما يبطنه التكتل المدنى من رفض وإنكار تجاه العوامل التى تخرج عن ضوابطه، وتعبر عن انتساب الإنسان إلى أصول إلهية؛ وذلك ليس فقط فى الموضوعات والمضامين والأفكار، بل أساسيا فى جوهر فن التمثيل كما روجه وصاغه المسرح الغربى؛ ذلك أن الممثل فى هذا المسرح يتخلى عن كيانه الحقيقى (شخصية الممثل الأصلية) فى سبيل تركيب كيان آخر (الدور، الشخصية الوهمية)، مفترضا أن هذا الكيان الحقيقى الذى خلقه الله هو شرط من شروط إبانة الحقيقة التى تفيض عن الكيان الجديد الذى يخلقه الإنسان [٣].

استناداً إلى ذلك الفهم الخاص لطبيعة فن الممثل، نشأته وتطوره، وارتباطه باستلاب الإنسان وانسلاخه عن واقعه وطبيعته ليدخل فى واقع ـ طبيعة أخرى، واختلاف ذلك عن تجسدات الفن التمثيلى فى إطار الثقافة العربية؛ حيث لاينفصل الفنان عن الجماعة بل يتحد وإياها، يذهب روجيه عساف إلى أن المجتمع الإسلامى قد جهل مهنة التمثيل (المتخصصة فى التشخيص الخيالى)، لكونها مرتبطة بضروريات المجتمعات التى غيرت بناها التقليدية الأساسية واحتاجت إلى تسويغ استلاب الإنسان من خلال مقاومة الميول الفطرية المكبوتة، واستنفادها فى صور فنية وخيالية يستبق الإنسان فيها الإنسان، ويقذف برغباته العميقة إلى عالم وهمى يطارد فيه السعادة

والعدل والحرية، بانقطاعه عن الحياة اليومية وعن تواصل القوى الاجتماعية التقليدية. نقيضا لذلك، عرف المجتمع الإسلامى أشكالا أخرى للتمثيل؛ حيث يمتزج الدور بالموقع الاجتماعى الحقيقى، فالقصاص والشاعر القبلى والمهرج الشعبى كانوا يعبرون عما تبطنه المجموعة ويشاركون جمهورهم حياته وطموحاته، ولم يدخلهم فنهم حلقة اجتماعية مغايرة، والأهم من ذلك أن الناس كانوا فى كل حفل جماعى (حلقات الأنس، جلسات الأسرة، لقاءات الأفراح والأحزان، تقاليد شهر رمضان، احتفالات الحج، مجالس التعزية، ذكرى عاشوراء، عيد المولد...) يعبر واحدهم مع الآخر عن وحدة الشعور وعزم المجموعة على الاتصال مع اعتقادات ثابتة وتقاليد سلفية.

وفى إطار هذا الواقع الاجتماعى والثقافى، قام بالوظائف المسرحية كل من الراوى والحكواتى والمقرئ والمعلم الصوفى، وعلى صعيد آخر، المحدث الذى يتميز عفويا فى الحلقات الجماعية بالطريقة التى يقص بها أو يحاكى فيها الشخصيات. وبشكل إجمالى، وفق ما يرى روجيه عساف، فإن الفن يحتمل وجهتين متباعدتين: إذا كان الفن فى اتصال فعلى وحيوى مع الناس، يزود الأفراد بوسائل المشاركة فى التعبير الجمعى، ويوظف الفنان من خلاله موهبته الشخصية ومعرفته فى بعث الحديث الجمعى المنفتح على الحياة، إما إذا اغتر الفنان واعتزل الجماعة واستند إلى قدرة يمتلكها شخص أو فئة أو ملة أو طبقة فإن فعل التعبير يتحول إلى شكل من أشكال الاستلاب، ويرغم الفنان على تحديد امتيازه بعيدا عن الناس ونسبة إلى السلطة التى تعين أدوار المثقفين فى النظام الاجتماعى (دور المؤيد والمؤول والمصلح والمعارض والمتمرد والثائر).

بعبارة أخرى، هناك الفنان «المبدع» الذى يمارس فنه بتميز عن الناس من حيث الموقع ومن حيث الوظيفة، هذا الفنان المبشر مجبر على إثبات بعده عن الحياة العامة واختلاف إدراكه الحسى والفكرى للعالم من حيث هو شرط وجودى فى تكوينه، وهناك الفنان «العضوى» الذى يمارس فنه عائشا واقع الناس ويسخر طاقاته للتعبير عن قضايا تمس حياة المجموع، فتتحدد أعماله وأساليبه بعقلية الناس الذين يتجه إليهم رابطا فنه بآفاقهم الفكرية ولغتهم الحية، فهذا الفنان لا يتميز عن الناس فى طريقة عيشه أو سلوكه أو لغته، بل يكون الاتصال بالناس هو سر فنه ومعنى وجوده، وقد يحرض بتداخله الإيجابى علاقة الناس بتراثهم وفاعليته المحتملة.

وهكذا، يتوصل روجيه عساف إلى اكتشافين أساسيين ومترابطين: أولهما الإثبات النظرى لصحة الموقف الرافض للأشكال المسرحية السائدة، مع اكتشاف اتصالها العضوى بتفكك الشخصية وتحطيم التماسك الاجتماعى، مع استكناه فن التمثيل فى إطاره الاجتماعى. والثانى تحديد الغرض الأساسى للعمل الفنى الذى ينسجم وحياة الجماعة المسلمة وإرادتها المنفتحة على الحياة. وفى تلك السياقات، يميز منظر «الحكواتى» بين موضعين للقاء، حيث يجتمع الناس ليستجيبوا لحاجتهم إلى التصوير والتخيل، فهناك، أولا، المواضع المتصلة بإرادة خارجية (أى إرادة موثقة بمصلحة دولة أو مؤسسة) تقام فى مكان مفصول عن البيئة، وتعقد اللقاءات فيها فى زمان منقطع عن الواقع؛ حيث يحتشد الناس، أفرادا أو مجموعات، قاصدين صالة مسرح أو سينما، ليكونوا بداخلها أفرادا بحكم تنظيم القاعة المغربة تشتتهم كما تحتم آلية العرض عملية القطع مع واقعهم ويدخلهم دواماً مغايراً (أى زمن العرض الإيهامى). أما المواضع المتصلة بإرادة داخلية (أى إرادة ملازمة للحياة الجماعية) فموقعها متصل بالبيئة، وإيقاع اللقاءات فيها يتبع إيقاع الحلقات الجمعية؛ إذ يتجمع الأفراد فى مكان مألوف (دار، ساحة، منتدى، جامع) ليحيا شعورهم الجمعى فى تعبير يحوى بين ثناياه روح الأسلاف والتراث.

إن المكان، بذلك، يعين هوية الحفل ويخوله الحق فى التعبير عنه، وفعالية الممارسة تتوقف على طبيعة القالب التى صدرت عنه. وبذلك، يزول كيان الممثل

المنتمى إلى المؤسسة المسرحية، وتتجدد وظيفته فى إطار تكامله العضوى داخل البيئة، فممارسة التمثيل المسرحى تقذف بالإنسان إلى النقطة العقدية التى يلتقط فيها بشكل حاد احتمالات الاتصال البشرى؛ إذ إن المسرح المعقلن، منذ بداياته الإغريقية، شطر حديث الإنسان وابتكر للمحدث بديلا مقنعا يعكسه، فالقناع هو العنصر الأولى الذى يؤسس ويعرف ماهية التمثيل فى المسرح الغربى، أما العودة إلى مبعث الطاقة التعبيرية فى الثقافة الجماعية التى تتجسم فى الأشكال الفنية المحفورة فى الذاكرة الشعبية، فتردنا إلى الحلقة الأولية، حلقة الراوى، التى لعبت دورا أساسيا فى توالد التراث وتكوين موطن الخيالات. إن شكل القصة الشعبية (بما يعنيه مصطلح الشكل من ماهية تصورية شاملة تعرف أصنافا مختلفة من نوعية واحدة معينة) هو شكل فنى حدد تاريخيا وجهة الثقافة وطاقتها التعبيرية فى نقل الصور والرموز. ومن هنا، يمكن تصور ماهية فن التمثيل فى مسرحنا المحتمل، انطلاقا من الخلية الأولى لتمثيل الحكايات التى تتجدد فى الحلقات الجماعية؛ حيث ينبثق المحدث الذى يروى ويحكى فيحيا مشاهد الحكاية وشخصياتها، ولا تمحى شخصيته وراء الدور، ولايختفى وجهه وراء القناع. إن منهجية الممثل/ الحكاية تختلف جوهريا مع منهجية الممثل/ القناع، التى تحول محور الحديث خارج دائرة التعرف المتبادل، فتكون غاية الممثل فى تأدية فنه إيجاد حديث حى يتناسق ويتحد فيه حديثه الشخصى وصلته الذاتية بالناس والحكاية، حديث الناس والروابط التى تشير إليها الحكاية المنبثقة من خيالهم الجمعى، حديث الحكاية وكل ما تقوله الشخصيات والأحداث وما تدل عليه من واقع معيش (٤).

فى هذا الإطار، تتحدد سمات العمل الجمعى على مستويين: أولا ـ يستولى الممثل على حيز التمثيل ويسيطر على النص والإخراج وأساليب التأدية بإخضاعها للحياة التى تعينها علاقته بالبيئة والتراث، ولا يجد إلا فى أنظار الآخرين (فى العمل وفى البيئة) إثبات شخصيته والمصادقة على حديثه. ثانيا ـ فى مجرى هذا العمل الذى يحرض علاقة الناس بلغتهم وذاكرتهم، ويجدد الإحساس باللحمة الجمعية المرتبطة بالتراث والحياة، يستولى الجمهور بدوره على حيز التمثيل، ويجد نفسه قادرا على التعبير مدركا احتمالات الحديث الفاعل الحى والتلاحم الجمعى، وهكذا، فإن التخيير، كما يرى روجيه عساف، بين مسرح يدور حول قلق ذاتى لفنان متألم، ومسرح يقدم احتمالات، حديث مفتوح لايترك مجالا للتردد.

ـ ٣ ـ

إجمالاً للنقاط السابقة التى أوردتها عن روجيه عساف بلغته ذاتها، نستطيع التوصل إلى أن المنظّر اللبنانى يرفض المسرح الغربى باعتباره كيانا مركزيا يشكل قيمة مطلقة، مجردة عن سياقاتها وشروط إنتاجها الاجتماعية والمعرفية؛ فهو نموذج أصلى، مرجعى، معيارى، أو هكذا صاغته النخبة العربية وتمثلته فى حركيتها الإبداعية. ولذلك، يستهدف روجيه عساف الذى اختط لنفسه مسيرة مسرحية وفكرية معينة، من «محترف بيروت للمسرح» إلى «مسرح الحكواتى»، وتخللها إشهاره اعتناق الإسلام، ولذلك يكثر استخدامه الآيات القرآنية فى ثنايا النسيج اللغوى لفقرات كتابه (المسرحة) وكلماته، وهى ليست بذلك الاستخدام حلية تزيينية أو زخرفة مضافة، وإنما هى تلعب دورا استرشاديا، وخاتمة تلخيصية للأفكار، أقول ـ يستهدف روجيه، من نقض النموذج المرجعى للمسرح الأوروبى، أن يؤسس لمرجعية مغايرة متمثلة فى الأشكال التراثية، ليس باعتبارها فنون فرجة شعبية فقط، وإنما باعتبارها هوية حضارية وثقافية تنتج خصوصيتها فى جوهر الممارسة المسرحية وليس فى تقنياتها ومظاهرها الخارجية فحسب، ففى الواقع والتراث على السواء يتشكل لدينا الممثل/ الراوى الخارج من الحكاية والسيرة ومجالس الأنس والحلقات الجماعية، متصلا بجماعته فى أداء مشترك، بينما فى المسرح الغربى يتشكل الممثل/ القناع، منفصلا عن واقعه المحيط وبيئته الاجتماعية مؤسسا فن الاستلاب

الروحي والجسدي. ومن هنا، يركز روجيه على ثنائية الممثل/ الحكاية، والممثل/ القناع، بحيث لا يصير السؤال المعتاد: لماذا لم تعرف البيئة العربية المسرح؟ سؤالا أساسيا؛ إذ إن المهم هو تكشف خصوصيات الأداء التمثيلي في التراث والتجسدات النوعية للاتصال المسرحي كما أنتجته الجماعة المسلمة في مسيرتها التاريخية.

من هنا، رفض فكرة النموذج التأسيسي المرجعي ورفض فكرة الانتساب الخرافي إلى أصول مرجعية معيارية، والانطلاق من تفحص فن المسرحة في أشكاله النوعية المختلفة، أي أن نفهم كل ظاهرة فنية في ارتباطها بالمجموع الحي الذي يشملها وينتجها والذي يحدد الشكل المسرحي الخاص به موقعه الثقافي ووظيفته الاجتماعية ودوره العيني في حياة الجماعة. لي هنا، على نحو مجمل، ملاحظات عدة:

الأولى:

يصدر روجيه عساف عن تصور مثالي؛ يرى في الجماعة الشعبية وأشكالها التراثية كلا متجانسا مبرأ من شوائب التاريخ ولواحقه، بحيث يصبح مجرد الاندماج في كتلتها وحركتها الحية فعلا يعيد التوازن لا الانفصال، ويحقق التماسك لا الاستلاب، وهو تصور - كما أوردت - مثالي تبطله وقائع التاريخ وظواهر الواقع، لأن الجماعة القومية متغيرة وليست ثابتة نهائية، ومتحولة وليست مطلقة سكونية، وإدراك التغير لا الثبات، والتحول لا السكونية هو مدار عمل المسرحي المبدع ومجال استقصاءاته. ورغم أن روجيه عساف يستدرك على فكرة الجماعة المتجانسة، فيشير إلى تحول الجمهور الشعبي إلى كتلة متهافتة تتفاقم فيها أعراض القصور الفكري والتأثرية السكونية؛ حيث يذوبها سوق المجتمعات الاستعراضية في الدائرة الاستهلاكية، فتنذر مواد الثقافة الشعبية لتنهشها آلية التجارة، فإن ذلك التوصيف المغاير يظل محصورا وجزئيا؛ حيث يظل روجيه عساف في رؤيته الكلية منطلقا من تصورات مجردة للجماعة القومية، ومسقطة على تغيرات الواقع والتاريخ.

الثانية:

يربط روجيه عساف بين ظاهرتين منفصلتين، ويستخرج من ذلك الربط نتائج معينة؛ فهو يوصف بعض مظاهر المسرح الأوروبي ويقابلها بظاهرة مغايرة لدى الجماعة المسلمة، فهو يتساءل تساؤلا محوريا: «إلى أين نتجه؟»، وينطلق في إجابته من مصدرين؛ أحدهما مسرحي والآخر ديني، فيشير إلى حلبة المسرح المليئة بصراخ أبطالها التائهين الذين عبروا المرآة ولاقوا الذعر والرعب: أوديب وأوريست، هاملت ومكبث، دون جوان وفاوست، جاليليو ومنتظرو جودو، ولا بشر وراء المرآة، بل صحراء مجردة وفراغ العبث. وفي الوقت نفسه ولكن في حيز مختلف، يعيد المسلمون بشكل حلقي متواصل تلاوة الصلاة التي تكرر كلمات يتحدون فيها وحركات متسمة بترتيب متتابع تشير إلى اندماج الإنسان بالحركة الكونية، وهما مظهران متناقضان لفعل التعبير الإنساني. هنا يربط عساف بين ظاهرتين متغايرتين، اجتماعيا ومعرفيا، ويستقي تصورات تذهب إلى تأكيد الخصوصية القومية، وهذا خلط واضطراب واضحان، فالمسرح ظاهرة نوعية لها تجسداتها وسياقاتها الخاصة، والصلاة فعل طقسي ديني أساسا مشروط بعقيدة وتراث ومحكوم بهما، ولا يمكن ربطهما في سياق واحد.

الثالثة:

يحكم فكر روجيه عساف منطق الثنائيات المتضادة، فبالإضافة إلى ثنائية الممثل/ الحكاية - والممثل / القناع، يؤكد ثنائية أخرى هي ثنائية الفنان المبدع والفنان العضوي التي أشرت إليها، وهو تمييز ذهني مسقط لا تشكله المادة المعرفية والتاريخية ولا تبرره؛ فوصف الإبداعية لا يعني الاعتزال والانفصال، بل هو في صميمه اختلاط وتوحد ومشاركة. كما أن توصيف الفنان الأوروبي بتأكيد استلابه وانفصاله هو توصيف أحادي مجمل قائم على ابتسار ظاهرة مركبة، كظاهرة المسرح الأوروبي، واختزالها في جمل قطعية وكلية.

الرابعة:

يبلور روجيه عساف تصوراً للمدينة الأوروبية ويدرجه فى مقابل تعارضى للمسرح من حيث هو اتصال جمعى وخبرة مشتركة؛ فالمدينة المركزية تشترع وتملى القوانين، تؤلف الإشارات والدلالات المجازية، إنها آلة جهنمية (وقودها الناس والحجارة) تعيش من تدمير الطبيعة والمجتمعات، وتمتص عقول الذين يعيشون فيها، حتى تصبح المركز الوحيد للوجود. هذه الحركة الخاصة للمدينة الأوروبية تبدأ بنصب السياج، ليس من أجل الفصل بين كيان وآخر، ولكن لتشييد كيان مركزى يحدد تلقائيا سلبية الكيانات الأخرى، وبالتالى سبك أجزائها فى قوالب تقلد الكيان المركزى. ويشير روجيه - تجنبا للالتباس - إلى الفرق الذى يميز التكتلات المدينية فيما بينها، فليست كل المدن ظاهرات متمثلة؛ فالمدن فى الشرق العربى وأمريكا قبل الاستيطان الأوروبى، وفى القرون الوسطى الأوروبية، تتواصل مع البيئة المحيطة ولا تكون سيطرتها مدمرة حتى إذا كانت طاغية. أما المدينة المركزية فتبدأ نزوعها التدميرى على ثلاثة مستويات: التعدى على الطبيعة، قطع العلاقات بين الإنسان والطبيعة، تفكيك العلاقات الجماعية، وقد أفضت تلك المدينة/ السياج، ليس فقط إلى علمنة القوة وتغريب الرؤية لتاريخ البشرية وتنميط العلاقات الاجتماعية بل، أيضا، إلى ابتسار التجربة المسرحية وعزلتها واستلابها.

لسنا بحاجة، هنا، إلى القول بأن تلك القراءة الأحادية، القطعية، للمدينة الغربية الحديثة، تبتسر العوالم المتداخلة والمركبة بمستوياتها المتعددة، الإبداعية والاجتماعية والسياسية، تلك التى كونتها المدنية الأوروبية وصاغتها مراحلها المتباينة، ولكنى أشير - أولا - إلى التباس المفهوم الذى يقصر الرؤية على أحد جوانبها، ويركزها فى واحد من أبعادها، مما جعل عمل روجيه عساف فى تلك الجزئية منحصرا فى قراءة السطح ورصد الظواهر ودمج التيارات المتباينة فى خصائص مشتركة.

ولعل الإشكال الرئيسى الذى تتبلور فيه معظم هذه الالتباسات، كما يرى فؤاد زكريا، يكمن فى ازدواجية الثقافة والسياسة ضمن مفهوم «الغرب»، أى فى كون هذا المفهوم منطويا على عنصرين لا ينفصلان عنه، يسير كل منهما بطبيعته فى اتجاه مضاد للآخر، ويشكل نقيضة أساسية فى صميم عملية الاتصال مع الغرب، كانت هذه النقيضة ماثلة بوضوح منذ أولى لحظات الاتصال بيننا وبين الغرب الحديث، متمثلة فى الحملة الفرنسية بجانبيها العسكرى والثقافى، وهو ما انعكس على تاريخ العلاقة المعقدة التى ربطت، أو فرقت، بيننا وبين الغرب منذ تلك اللحظة المبكرة، وبقدر ما أدت ثنائية الإشعاع المعرفى والرغبة فى التوسع والسيطرة إلى خلق تشوهات عميقة فى صميم الحضارة الأوروبية ذاتها، فإنها قد ولدت تشوهات مماثلة فى المجتمعات التى احتكت بتلك الحضارة من خلال أحد طرفى هذه الثنائية أو كليهما معا. بتعبير آخر، فإن الازدواجية فى رؤية الغرب هى ذاتها الازدواجية فى رؤية الذات [٥].

وكذلك، أشير - ثانيا - إلى تضاد مفهوم روجيه عساف لعلاقة المسرح بالمدينة بالمعنى الغربى لها، ومع مفهوم أدونيس للعلاقة ذاتها؛ حيث يربط بين المسرح والمدينة، بوصفها علاقات وأنظمة وقوانين وليس بوصفها أبنية وشوارع وتجمعات. ولدى أدونيس، فإن العربى لم يؤسس بعد مدينة: أى حاضرة تنتظم علاقاتها فى تشريع بشرى يحدد العلاقات الاجتماعية، مما يساعد على نشوء مفهومات جديدة، مقابل العلاقات والمفهومات القبلية - الدينية. المدينة التى أنشأها العربى كانت تنويعا على الخيمة وثأرا منها فى الوقت نفسه، أى أنها كانت قصرا وجارية وحديقة، ولم تكن وليدة وعى تنظيمى - حضارى؛ هكذا بقى العربى فى الفكر والممارسة فاتحا، يهرب من المكان ولا يتحد بالأرض، فهى له دار إقامة وليست بعدا من أبعاد وجوده. ولذلك، بقيت العلاقات القبلية قائمة وبقيت ثقافته محتفظة بطابعها الغيبى، ففى المدينة تنشأ ثقافة تتمحور حول الإنسان لاحول الغيب،

وحول الأرض لاحول السماء، وهكذا ـ لا تزال المدينة العربية حتى الآن دون مدنية: فهى ماديا شكل أسمنتى للصحراء، وهى، اجتماعيا، شكل تراكمى للعلاقات القبلية ـ الدينية. ومن هنا، بقى العربى فى بعد التاريخ لا فى الأرض، وفى ذلك يكمن جانب أساسى مما يمكن أن يفسر كون الثقافة العربية ثقافة الذاكرة، فقد تأسست على النشيد والتمجيد، على الغناء والخطابة، لا تمزق بل وحدة وانسجام، لا سؤال بل يقين، لا بحث بل استعادة [٦].

مع تلك التوصيفات اللافتة، تظل الأسئلة قائمة ومفتوحة: هل مجرد وجود مدينة ينتج مسرحا؟ هذا الارتباط الشرطى، الميكانيكى، بين المدينة والمسرح؛ بحيث يصبح المسرح انعكاسا سببيا للمدينة ونفيا آليا للصحراء، ألا يسقطنا ذلك فى الرؤية الانعكاسية التى تقيم تماثلا بين العلاقات الاجتماعية (المدينة) والظاهرة الإبداعية (المسرح). وتبقى بعد ذلك إشارة ختامية لخصوصية التجربة المصرية فى الارتباط بالمكان والتاريخ واختلافها عن علاقة العربى بالمكان كما يحددها أدونيس، إن المكان فى التجربة المصرية ليس غائبا أو متغيرا، ولكنه قيمة مهيمنة تشكل رؤى العالم وتجربته.

ـ ٤ ـ

ينطلق المسرح الاحتفالى من نقطة أساسية هى أن الإنسان كائن احتفالى بطبعه، فهو قبل أن يكتشف الكلام اكتشف الحفل؛ اكتشفه ليعبر عن حاجاته وإحساساته الداخلية، فالحفل ضرورة حتمية، ويبقى بعد هذا أن نتساءل، كيف نطور هذا الفعل/ الاحتفال لنجعله فى خدمة ماهو حقيقى وإنسانى وحيوى، إن الممثل فى الاحتفال هو المعبر وأداة التعبير؛ أى أنه الجسد الذى يترجم هموم الجسد إلى لغة الجسد، يترجمها رقصا وغناء وإشارات وإيماءات وتراتيل. إن المسرح بذلك كتابة سيميائية؛ إنه التعبير بالعلامات التى تحمل داخلها دلالاتها، لهذا تسعى الاحتفالية إلى اكتشاف لغة مسرحية أكبر من اللفظ وأرحب من الأصوات والإشارات، هذه اللغة يمكن أن نستخرجها من الأزياء والوشم والقصص والحكايات والاحتفال والأساطير والألعاب والرقص. فى هذا الإطار، يأتى رفض المسرح الاحتفالى لشكل المسرح التقليدى الذى يفصل بين الممثل والجمهور، ويدعو إلى العودة إلى المسارح الدائرية، والخروج بالمسرح إلى الساحات العامة والأسواق. فى هذا المسرح لا يقوم الممثل بالتمثيل، بل يعتمد على التلقائية والبساطة فى التعامل مع الشخصيات المسرحية؛ بحيث يصبح الممثل ذاتا تبدع وذاتا تراقب الإبداع وتحاكيه، وأن يكون اندماج الممثل مع الجمهور لا مع الدور [٧].

وتورد بيانات الاحتفالية تساؤلات أساسية، وتحديدات حول طبيعة المسرح الاحتفالى، فتنص على أن الشئ الأساسى فى الاحتفالية هو التمييز بين الجوهرى والعرضى، بين الثابت والمتحول. وللتوصل إلى هذا الفعل، فلابد من القيام «بحفريات معرفية» تغوص فيما ورائيات الاحتفال بوصفه ظاهرة اجتماعية وفى الاحتفالية من حيث هى منظومة فكرية وفنية؛ فالاحتفال فى حقيقته تظاهرة حية تعبر من خلالها الحياة عن وجودها وتجددها، وهى تظاهرة محركها الأساسى هو الإنسان الحى الذى يعقل الأشياء ويحسها، ويترجم هذه الأحاسيس اللامرئية إلى فعل حى منظور؛ هو رقص حينا، أو غناء وتمثيل ونحت وعزف. وبهذا، كان الاحتفال مرتبطا بحقيقتين: الحياة والإنسان، وهما فى حالات الفعل لافى حالات الثبات والسكون [٨].

وتحدد الاحتفالية وظيفتها فى إخراج المسرح من المسرح، كما تهدف أيضا إلى تحرير الرسم من الرسم، فهى ـ فى شقها التشكيلى ـ لا تركز على اللوحة/ الصورة بوصفها بنية قارة وثابتة، ولكنها تركز على الفعل، وعلى طبيعة العلاقات قبل طبيعة الشخصيات، كما أنها تسعى إلى تحويل فعل الإبداع ـ وهو فعل ظل لزمن طويل فعلا فرديا ـ إلى تظاهرة شعبية عامة، كما

أنها تسعى كذلك إلى أن تجعل من ثنائية الفن/ الحياة وحدة واحدة؛ بحيث يصبح المسرح نشاطا اجتماعيا، وهو ما يحرر المبدع من صفة الساحر والعراف ليعطيه صفة العامل.

وفى صياغات مجملة، إنشائية، يصوغ عبد الكريم برشيد تصوراته الرئيسية حول الخصوصية المسرحية العربية ونقض فكرة اقتصار المسرح على الثقافة الغربية وحدها؛ حيث يذهب إلى أن المسرح تأريخ لما أهمله التاريخ، لأنه حفريات أركيولوجية فى ماورائيات الحدث والفعل والشخصية والموقف، إنه يؤرخ للخفى والجلى، يؤرخ للحلم والفكر والجنون والهذيان والانفعال. إن المسرح كتابة،كتابة لا تتم بالأقلام ولكن بالأجساد، الأجساد الحية والمتحركة والمنفعلة والفاعلة، إنه نشاط يومى يكون دائما وأبدا حيث يكون الأحياء. فحيثما يجتمع الناس ليكونوا فيما بينهم مجتمعا، تتولد الحاجة إلى التواصل والتعبير، وبذلك تولد اللغة/ الأم، اللغة التى تتجسد فى عناصر لغوية متعددة هى الكلمة والإشارة والإيماء والمحاكاة والرقص والغناء والتراتيل والأزياء والوشم، هذه اللغة/ الأم هى المسرح [٩].

ويرفض منظّر الاحتفالية اعتبار المسرح مجرد بناية وتقنيات، وكذلك يرفض الربط بين غياب جسد الممثل وغياب التمثال فى الحضارة الإسلامية، ويتساءل: هل حقا كان الجسد غائبا فى الفن الإسلامى؟ وهل الجسد هو الدنس؟ هل نقول إن حضور خيال الظل والقرقوز وصندوق الدنيا هو حضور الصورة الجامدة وغياب الصورة/ الجسد؟ جسد الإنسان الحى الذى لا يمكن أن يقوم المسرح دونه؟ ويرى أن تلك التساؤلات تبقى بلا معنى، مادامت تقوم على افتراض خاطئ وهو غياب المسرح فى البيئة العربية.

ويجمل عبد الكريم برشيد المسيرة المسرحية العربية عبر مراحل ثلاث: مرحلة البحث فى المواد الخام العربية، أى الرجوع إلى مصادر الإنشاء المسرحى التى يمكن أن تتجلى فى التاريخ والأسطورة والحكايات والأمثال والأغانى والملاحم الشعبية والأدب العربى والتصوف الإسلامى والقرآن. والمرحلة الثانية، وتتمثل فى البحث عن شكل مسرحى عربى، وذلك من خلال مساءلة الحفل العربى واستنطاق صامته، وتبقى المرحلة الثالثة متمثلة فى البحث عن نظرية مسرحية، نظرية فكرية وجمالية، على ضوئها نؤسس الكتابة ونخلق للصناعة المسرحية مناهجها فى الخلق والإبداع.

ويجمل أمين العيوطى فى مقدمته الموجزة والمهمة لكتاب عبد الكريم برشيد (حدود الكائن والممكن) عددا من الأفكار الرئيسية للاتجاه الاحتفالى؛ حيث يذكر أن هذه الحركة قد توصلت إلى أن الفنون الشعبية تصلح أساسا لإقامة شكل مسرحى عربى متميز، وفى سبيل تحقيق هذا اتجهت إلى تبنى مسرح الحلقة المستمد من أشكال السمر الشعبية المختلفة، والاعتماد على الجمع بين الرواية والتمثيل أو الملحمة والمسرح، واعتماد فنون الأراجوز وخيال الظل والطقوس الشعبية، وكذلك كسر الحواجز بين الجمهور والممثلين واعتبار الطرفين مشاركين فى خلق العمل المسرحى، واعتبار أن التجديد لا ينصب على التأليف المسرحى وحده بل يشمل أيضا أساليبَ التمثيل والإخراج، كما امتد الاهتمام ليشمل هندسة المسرح ومعماره وطبيعة التجمعات العربية فى ممارستها لبعض المظاهر المسرحية.

ويرى عبد الكريم برشيد، اتصالا مع النقاط السابقة، أن الاحتفالية هى تأسيس ثان للمسرح العربى، فيذكر أن الاحتفالية والتأسيس كلمتان لا تنفصلان، فنحن نعرف أن التأسيس، عربيا، له بدايتان: الأولى فى القرن الماضى، وقد تمت مع مارون النقاش والقبانى ويعقوب صنوع، أما الثانية فتتم الآن معنا، نحن الآن وهنا. وبهذا أمكن ـ وفق عبد الكريم برشيد ـ أن نقول عن هذا الفعل الجديد إنه إعادة لفعل التأسيس الأول، إنه تأسيس آخر، له اختياراته وأسسه المنهجية. غير أن إعادة التأسيس هذه لا يمكن أن تكون إجهازا على العطاءات

الفنية والفكرية السابقة؛ وذلك لأنها عطاءات الذات العربية، ولذلك تؤكد الاحتفالية فعل الاستمرار، ولكنها فى الوقت نفسه تؤكد القطيعة. إن إعادة التأسيس تلك ابتدأت مع أسماء مسرحية فى الستينيات (يوسف إدريس، على الراعى، الطيب الصديقى) ولكنها فى السبعينيات والثمانينيات انتقلت إلى الجماعات، وبذلك أصبحت أكثر فاعلية وشمولية، لأن الفعل المسرحى، من حيث هو فنون وصناعات متشابكة ومتداخلة ومتكاملة، لا يمكن دراسته إلا داخل فضاءات مختبرية تتعدد فيها الاجتهادات وتختلف لتشكل فى الختام من خلال تكاملها شيئا موحدا.

ويرى عبد الكريم برشيد أن الاحتفالية من حيث هى تأسيس تنطلق من قناعات فكرية أساسية، يمكن حصرها فى نقاط محددة هى:

أولا:

إنه تأسيس للمسرح العربى بوصفه كلا، وهو بهذا يختلف جوهريا عن تأسيس المدارس والتيارات والاتجاهات الغربية؛ إنه تأسيس عام وكلى، يبدأ من درجة الاحتفال الخام ليصل إلى المسرح الاحتفالى.

ثانيا:

إن ارتباط التأسيس فيه بالمسرح هو ارتباط بكل مايعنيه المسرح، أى وهو تظاهرة شعبية ولقاء ومؤسسة وفضاء عمرانى واحتفال، ذلك هو المسرح فى مستواه البسيط والمباشر.

أما المسرح، فى مستواه الأوسع، فهو المجتمع فى مظاهره ومؤسساته وعلاقاته المختلفة، وإن محاولة فصل المسرح/ الفن عن المسرح/ المجتمع لا يمكن أن تكون إلا تحريفا، للمسرح والواقع على السواء.

ثالثا:

إن التأسيس الجديد ينطلق من نحن «الآن وهنا»، وهذا مايجعل هذا المسرح مرتبطا ارتباطا حقيقيا بالإنسان العربى وبلحظته التاريخية الراهنة، وبما تفرزه هذه اللحظة من قضايا فكرية واجتماعية مختلفة، غير أن تأكيد الـ (نحن) لا يعنى التقوقع بالضرورة، كما أنه ليس انفتاحا بلا شروط وضوابط؛ ذلك لأن التقوقع على الذات موت، أما ممارسة التسكع الفكرى والحضارى فهو الضياع المطلق. من هنا، إذن، تأتى ضرورة البحث عن منهجية علمية للتعامل مع فكر الآخر واجتهاداته.

رابعا:

إن التأسيس فى جوهره رؤية مغايرة لعالم لايكف عن التغير والتحول، وبغير هذه الرؤية يكون التأسيس عشوائيا وفعلا لتحقيق التراكم الكمى، وذلك فى غياب أى تصور محدد لطبيعة الإضافات وحدودها، وبذلك لايعنى التأسيس المسرحى الانعزال داخل ماهو مسرحى، وذلك لأن المسرح موقف من الأشياء والتاريخ والعلاقات والمؤسسات والأحداث والمفاهيم، وذلك لأن تطوير الصناعة المسرحية ليس فعلا مطلوبا لذاته، فهو يعكس الاهتمام بإيجاد خطاب مسرحى يكون أكثر استيعابا وتعبيرا عن الواقع والإنسان، داخل هذا المكان وهذا الزمان.

خامسا:

إن التأسيس فعل الزمن، وذلك من خلال إحداث تراكمات فى الإبداع والنقد والتنظير والممارسة، هذه التراكمات بما تحمله من تعدد وتنوع هى الكفيلة وحدها بإيجاد وعى مسرحى، فهذا التأسيس يقوم على النظرية والممارسة معا، وبهذا كان فنا وكان فكرا وكان صناعة.

وبغير هذا الفعل النظرى فإن المسرح معرض لأن يصبح ممارسة عشوائية، فالتأسيس بناء، ولا وجود لأى بناء من غير وجود تصميمات نظرية ومن غير تصورات قبلية، تقريبية. وبشكل عام، فإن المسرح لايمكن أن يتأسس خارج ثقافته وشروطها التاريخية والمعرفية وأشكالها التراثية [١٠].

ـ ٥ ـ

عبر تلك الفقرات المجملة التى أوردتها نقلا عن البيانات النظرية، والتى سعيت إلى أن تكون دالة رغم اقتطاعها من سياقاتها اللغوية والدلالية، وحاولت من خلالها عرض الأفكار والتصورات الرئيسية لبعض مفكرى المسرح العربى ومبدعيه الذين يستهدفون خلق صيغة مسرحية عربية، يمكن لنا ـ فى نوع من المقاربة الأولى ـ إيراد بعض النقاط المجملة.

أولا:

تخلط تلك الاتجاهات بين المسرح باعتباره نشاطا فنيا نوعيا، والمظاهر الاحتفالية من حيث هى أنشطة اجتماعية، وتمزج بين عملية التوصيل المسرحى المحكومة بقوانين وشروط معينة، ومنطق التوصيل المغاير للأشكال التراثية؛ بحيث تقيم بناء تماثليا بين الممارستين، المسرحية والشعبية، قائما على إدراك التشابهات بينهما ورصدها، دون اجتهاد مواز لفحص الخطوة الرئيسية، وهى كيفيات الانتقال والتجسد والصياغة، أى كيفيات تكوين تجربة مسرحية قائمة على الأشكال التراثية وقابلة للتقنين النقدى والنظرى وصياغة قالب متميز. بلغة ثانية، فإن تلك الاتجاهات اجتهدت فى إدراك التشابهات وإقرار التماثلات بين الممارسة المسرحية وفنون الفرجة، ولم تجتهد فى إدراك الفوارق بين التجربتين وطبيعة كل منهما فى التشكيل والوظيفة والسياق، فنحن لسنا بإزاء ظاهرتين يمكن الجمع بينهما بشكل آلى، وإضفاء الخصوصية على واحدة منهما (المسرح) لمحض وجود خصوصية للأخرى (الأشكال الشعبية)، بل إزاء ظواهر متراكبة تكون النسيج الاجتماعى والثقافى للكتلة الاجتماعية. وإدراك جدل الظواهر لا تماثلاتها فقط هو ما يمكن أن يؤسس لتجربة إبداعية مغايرة.

ثانيا:

ينقض روجيه عساف وعبد الكريم برشيد معا النموذج الغربى، وينتقدان استعارته وإعادة إنتاجه آليا فى الحراك الثقافى العربى، بمنطق استحالة انتقال قالب دون محمولاته الفكرية والعقائدية لكنهما ـ وهما ينقضان استعارة النموذج الغربى استنادا إلى الخصوصية القومية ـ ينتجان أو يعيدان إنتاج النموذج التراثى، وهنا استبدال نموذج بنموذج وإحلال مرجعية التراث محل مرجعية الغرب. وفى كل الحالات، هناك استعارة النموذج لا إبداعه، والالتجاء إلى مرجعية تم إنتاجها فى التاريخ وليس إلى مرجعيات تم تكوينها عبر حركية الواقع الآنى وجدل ظواهره الاجتماعية. وكذلك هناك اختزال لمفهوم الغرب وابتسار تجربته الإبداعية فى قالب واحد؛ فالغرب وفق تلك الرؤى كيان مركزى، إطلاقى، مجرد، أنتج شكلا أو قالبا معياريا، وبالمنهج الاختزالى ذاته يتم تجريد مفهوم الجماعة والإنسان والتراث وصياغته فى كليات وتصورات نهائية، وتلك أحادية فى المنهج والرؤية، فالقالب الغربى ليس واحدا، كما أن صياغة مفهومى «الغرب» و «التراث» بوصفهما ثنائية ضدية يمكن أن تسقطنا فى أطر ضيقة ونمطية؛ وذلك رغم استدراك عبد الكريم برشيد على فكرة القالب الغربى الواحد؛ حيث يشير إلى أن عددا من مبدعى المسرح الأوروبى قد تنبهوا إلى وجود أكثر من مسرح واحد، فيورد كلمات لآرتو يشير فيها إلى أن المسرح الشرقى ذا النزعات الميتافيزيقية يناقض المسرح الغربى ذا النزعات النفسية، رغم ذلك ـ يظل التساؤل قائما حول لماذا تبحث الحركة المسرحية العربية الآن عن النموذج/ الأب، إما فى التراث أو فى الغرب، وهما الحدان اللذان شكلا منشأ وسياق الحركات الفكرية والفنية، وصاغا من ثم تطوراتها اللاحقة؛ حيث بدت صورة الجماعة عن نفسها وعن الآخر ملتبسة، ومؤسسة على ثنائيات غير محلولة، ترى فى العالم كلا من العلاقات المتعارضة، القائمة على الاختيار القطعى بين حدين، واتخذت التيارات الفكرية بذلك شكل القبائل المرتحلة، قبيلة تنصب خيامها، منتقلة فى الزمان إلى ما تعتبره أصول الهوية ومكوناتها الأولى، بحثا عن خصوصية تراثية مجردة ونقية، فيما

تنصب الأخرى خيامها على الجانب الآخر من المتوسط، منتقلة فى المكان، تنشد أنماط الحضارة الأوروبية واستعارة هياكلها الاجتماعية والفنية واستنباتها فى البيئة المحلية، داعية إلى النموذج الغربى فى نتائجه الأخيرة، غافلة عن مساراتها التاريخية، وخطوط تطورها الفاجعة، كما لو كانت مكتسبات التاريخ منتجا صناعيا قابلا للاستهلاك والتداول بمجرد الاقتناع الفكرى بجودته وفوائده، وهكذا وقع التياران الرئيسيان اللذان ظلا يتجاذبان الواقع الاجتماعى والفنى، فى التباس المفهوم والهوية، وانطلق كل منهما من نصه الخاص فى ممارسة فكرية قائمة على استعارة النموذج، التراثى أو الغربى، متقافزة على خصوصيات المراحل الاجتماعية وشروطها.

ثالثا:

فى كتابه (الإيديولوجية العربية المعاصرة) يذهب عبد الله العروى إلى أن الفلولكلور المستعاد ـ بعكس ما يظنه مراقبون سطحيون ـ لا يمثل الثقافة القديمة، الحقيقة الأصلية، المتعارضة مع الثقافة الجديدة المفتعلة، المتولدة من التغلغل الغربى؛ بل إنها فى الواقع تشكل هى أيضا جزءا من هذه الثقافة الجديدة إنها لا تميل إلى المجتمع القديم بل إلى الجديد، ذلك لأنها على الأخص تسجل تقدما حاسما لعملية التحول إلى عالم الطبقة الوسطى (البرجوازية). وبعبارة أخرى، فلأجل إدراك الدور الاجتماعى للفولكلور، فإن محتواه ليس هو الأكثر أهمية، بقدر ماهى نفسية أولئك الذين يتمتعون به. إن الثقافة الجديدة هى التى تتيح لهذا التراث أن يتخلق فعلا؛ إذ إنه لم يكن قبلا سوى مستودعات أثرية لمجتمع فاتر الحياة، وهو غير منبعث مجدد الحيوية، مغتنٍ بالمدلول، إلا فى البنية الجديدة، المتولدة من التجابه مع الغرب.

إن الجماعة القومية، فيما يرى العروى، لا تستعيد التراث إلا حين تكون هذه الجماعة قد انفصلت بصورة كافية عن ماضيها هى ذاتها لكى تنظر من الخارج إلى شكلها السابق، إلى عملية انسلاخها وتبدلها، وتستطيع أن تتمتع بذلك. وبعد الحرب العالمية الثانية، بدأت فئات البورجوازية الصغيرة تهتم بالشعر الشعبى، بالأغانى الفلاحية، وبحكايات الأطفال، وفتحت الدولة متاحف للفنون الشعبية، وقدمت مساعدات لفرق فولكلورية. وفق ذلك، يعتقد كثير من المثقفين، على الأخص فى الدولة القومية، أن لسياسة مساندة الفولكلور محتوى شعبيا، وهذا خطأ؛ ذلك لأنه ليس هو الشعب الذى يقدم مشهدا عن نفسه لنفسه ـ فهذا الزمن قد ولى منذ عهد قديم ـ بل إن البورجوازية المدينية الكبيرة والصغيرة هى التى تأتى فى صورة سياح مبتذلين ـ لتصفق للاحتفالات الفولكلورية [١١].

وهكذا ـ كما يرى العروى ـ فإن ابتعاث الأشكال القديمة للثقافة الشعبية، ليس اكتشافا لخصوصية الجماعة القومية؛ بقدر ماهو «تقدم حاسم لعملية التبرجز»، بحيث يصبح التساؤل الذى أورده «حسن عطية» فى بحث له عن المسرح الشعبى مهما وضروريا، فهل حقيقة أن الفنون الشعبية بديل ثورى للفنون الرسمية المعبرة عن الثقافة السائدة، أم أنها مجرد «رديف فولكلورى» لهذه الثقافة الرسمية السائدة ولكن فى أشكال شعبية؟ ويضيف حسن عطية تصورا آخر حول استخدام الطبقات الحاكمة تلك الأشكال، ومفهوم المسرح الشعبى ـ وفق منظورها ورؤيتها هى ـ تكريس لقيمها وسيطرتها، فالطبقات المهيمنة تسعى إلى أن تكون قيمها الثقافية مسيدة، عمومية، ومطلقة، وهى بالتالى تستخدم ضمن ماتستخدم من وسائل التعبير والاتصال الجمعى لطرح رؤيتها على المجتمع، وهى تعيد تقديم ما استلهمته من موروثه الشعبى ملونا برؤيتها ومصاغا وفق منظورها للعالم المحيط بها، وللواقع الذى تسعى إلى امتلاكه. لذا، فقد طرحت مصطلح «المسرح الشعبى» واجهة تختفى خلفها لصياغة قيمها الثقافية عبره.

وفى ختام بحثه، يورد الكاتب فكرة مهمة، وإن كانت غير مثبتة، حول البطولة الشعبية، فيعرض لتطور مفهوم البطل الشعبى الذى صاغته الجماعة بطلا

ملحميا غير ذائب فى الجماعة، كالبطل الأسطورى، أو منفصل عنها، كالبطل الدرامى، وإنما هو وسط بين الذاتية والموضوعية:

«وما إن تخلخلت أبنية الحضارة الإسلامية وبدأت فى التهاوى حتى ضاقت مساحتا العقل والفعل العربيين مما أدى لاختفاء البطل الملحمى وتواريه مخليا الطريق للبطل القزم الساخر خلف ستار «خيال الظل» أو بارزا برأسه خلف «الأراجوز» شاجبا وهاتكا لكل المواضعات الاجتماعية والأخلاقية المحيطة به حتى ظهور البطل الدرامى الفرد فوق خشبة المسرح صارخا بفرديته المطلقة» (١٢).

وعلى ذلك، فإن القضية ـ الهوية الخاصة للمسرح العربى: تراثا ورؤية وتقنيات ـ أصبحت تشغل الآن مساحة متنامية لارتباطها الوثيق بإشكال الهوية القومية فى الثقافة والتاريخ. غير أن القضية، بعيدا عن إشكالات الهوية، تظل هى: هل نملك ـ تراثيا ـ أشكالا يمكن ابتعاثها واستخدامها فى التجربة المعاصرة، مدركين ـ مع الخصوصية التراثية ـ خصوصية اللحظة الحاضرة والزمان الآنى، وإلا يصبح الأمر نوعا من الاستغراق فى التراث ضد تاريخية الإنسان الاجتماعية والفنية، فالأشكال التراثية فى ذاتها لن تغير المدلول الاجتماعى للثقافة السائدة، فهى أشكال غير متطورة، مرتبطة بسياقها الاجتماعى والسياسى والثقافى الذى أنتجها، ومسألة ابتعاثها كما هى تجعل المسرح متحفاً أثريا لأشكال منقرضة.

رابعا:

أشرت فى فقرة سابقة إلى التضاد بين مفهوم روجيه عساف لعلاقة المسرح بالمدينة ومفهوم أدونيس للعلاقة ذاتها، وأشير الآن إلى تضاد ثان بينهما؛ فعساف يقيم بناء تماثليا بين الأشكال التراثية كما أنتجتها الجماعة القومية وخصوصية التجربة المسرحية العربية، فى حين يقيم أدونيس تقابلا حديا بين بنية الثقافة العربية وعالم المسرح، ويذهب إلى أن المسرح فى جوهره نقيض للذهنية العربية الاتباعية؛ فقد نشأ العربى ـ فيما يرى أدونيس ـ ضمن ثقافة دينية البنية لا إشكال فيها، بل إنها ثقافة أزالت جميع الإشكالات على صعيدى الطبيعة وماوراء الطبيعة، السؤال الذى طرحته، طرحته مرة واحدة وإلى الأبد، إنها ثقافة الإيمان لا التساؤل، وهى من هنا ثقافة وصفية حكمية، لاتحليلية نقدية. لكن المسرح، جوهريا، قلق: قلق وجود وقلق مصير، وهذا يعنى أن الإنسان مسرحيا هو مركز الكون، ويعنى، تبعا لذلك، أن نبدع مسرحا هو أن نعرض للأسئلة الحاسمة فى حياة الإنسان، أن نمسرحها ونعيشها كما نطمح أن تكون، وهذا كله يتم فى حركة تكشف عن انفصال بين الإنسان من جهة، والله والكون من جهة ثانية، غير أن الله، لا الإنسان، هو مركز الكون وفق الثقافة التى نشأ فيها العربى تاريخيا. وبصورة مجملة، فإن العقل العربى عقل قابل وليس ناقدا، ولذلك لايستطيع إنتاج المسرح وممارسته، لأن من قوام ثقافته الكبت واليقين والأقنعة.

لست هنا فى مجال فحص ذلك التصور الأدونيسى الذى يرصد العالم بوصفه منتجا نهائيا لذهنية ثابتة وكلية، ويدرجه فى ثنائية ضدية مع عالم المسرح، من حيث هو عالم إشكالى قائم على قلق الوجود والمصير، وإنما تكفينى الإشارة إلى ذلك النزوع الأدونيسى المتجسد فى كتاباته المتعددة نحو عزل الظواهر عن سياقاتها التاريخية وإجمالها فى أنساق فكرية ولغوية مجردة ومطلقة، كما أن التقابل الضدى الذى يقيمه أدونيس بين الذهنية العربية (الاتباعية) والتراچيديا، إنما يستعير المفهوم الغربى للتراچيديا القائم على صراع المقادير والإرادات. ولكن: هل لدينا اليوم إبداع مسرحى متميز، كما نقول ـ مثلا ـ إن لدينا إبداعا شعريا متميزا، أو كما نقول إن لدينا إبداعا متميزا فى الرواية أو فى الفنون التشكيلية؟ ـ يتساءل أدونيس، وتأتى إجابته

بالنفى قاطعة، ويبرر ذلك بعدم وجود الرؤية المسرحية المتميزة، وإلى أن الإنتاج المسرحى لايزال قائما على الاكتساب والاقتباس، لاعلى صعيد التقنية وحدها، بل أيضا على الصعيد الأكثر أهمية، صعيد المشكلة الدرامية أو المسرحية، فما المشكلة الدرامية فى المسرح العربى؟ قد يكون هذا سؤالا صعبا. لنسأل، إذن، سؤالا آخر: كيف بدأ المسرح العربى؟ يجيب أدونيس: إنه بدأ ضمن المشكلة الدرامية الأوروبية، وهو الآن ينمو داخل هذه المشكلة، فالخلل إذن مزدوج: خلل بداية وخلل نمو، وقد تنبه بعض المشتغلين فى المسرح إلى هذا الخلل، فحاولوا أن يتخطوه، لكن بخلل آخر: العودة إلى «أصل» عربى للمسرح، ويذهب أدونيس إلى أنه ليس هناك أى شئ عربى يمكن القول عنه من الناحية الفنية إنه أصل مسرحى، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فيقول: على مستوى المشكلة الدرامية، يظل أرسطو أقرب إلينا من الحريرى (الذى يراه بعضهم أصلا مسرحيا)، ويظل بريخت أقرب إلينا من عاشوراء (أصل مسرحى آخر).

ليس المستهدف، هنا، نقض الإجابة القطعية لأدونيس وصياغة إجابة أخرى تتوصل إلى وجود إبداع مسرحى متميز، المستهدف هو تأكيد تلك النقطة الجوهرية فى التأمل الأدونيسى لظاهرة المسرح وتجسداته الآنية، وأعنى: غياب الرؤية المسرحية المتميزة. وفى تلك النقطة، يبدو لى أدونيس صائبا ومقنعا؛ وذلك لأن الظاهرة المسرحية متوفرة كتابة وأشكالاً وتقنيات، ولكنه توفر مبتسر، وجزئى، وبلا ذاكرة، قائم على الاستهلاك والتكرار وإعادة إنتاج العلاقات، فى سياق مرحلة تحولات. وهذا يعنى أن التأسيس للمستقبل هو الذى يجب أن يوجه كتاب المسرح والمشتغلين به، ويفترض التأسيس نقدا جذريا وإعادة نظر جذرية، ويعنى ذلك أمرين: الأول، هو أن الموروث القائم الجاهز عنصر استلاب وضياع، والثانى هو أنه لايمكن التوفيق بين الأفكار الجاهزة، سواء كانت موروثة أو مذهبية، واندفاعة الإبداع وتفجراته الخلاقة. الموروث أو المذهبى يمثلان فينا وفق ذلك ثقافة القبول، ولايتم الإبداع إلا خارج هذه الثقافة. إن من شروط المسرح أن يكون نقديا تجاوزيا لكى يكون تأسيسيا، ومن شروط التعبير، لكى يكون تغييريا، أن لايتم ضمن إطار المحاكاة أو الاستعادة، بل ضمن إطار التفجير ونقض الصياغات الثابتة، وهو مالا يمكن أن يتم باستعارة النماذج وابتعاث الأشكال، تراثية كانت أو غربية.

المراجع:

١ ـ سعد الله ونوس: **بيانات لمسرح عربى جديد**، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨، ص ٢٠، ٢١.

٢ ـ سعد الله ونوس: المرجع السابق، ص ٨٢.

٣ ـ روجيه عساف: **المسرحة**، دار المثلث، بيروت، ص ٥١.

٤ ـ روجيه عساف: المرجع السابق، ص ٦٥.

٥ ـ فؤاد زكريا: **نحن والغرب**، بحث مقدم لندوة مئوية الهلال.

٦ ـ أدونيس: **فاتحة لنهايات القرن**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٧٠.

٧ ـ أمين العيوطى: «الاحتفالية كما أراها»، مقدمة، ضمن «**حدود الكائن والممكن**»، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص ٢٥.

٨ ـ **البيان الثالث للاحتفالية**: «البيان»، العدد ١٤٨، يوليو ١٩٨١، الكويت، ص ١٢٤.

٩ ـ عبد الكريم برشيد: **حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى**، مرجع سبق ذكره، ص ٤٠، ومابعدها.

١٠ ـ عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس**، الفكر العربى، العدد التاسع والستون، السنة الثالثة عشرة، ١٩٩٢، ص ١٥، ومابعدها.

١١ ـ عبد الله العروى: **الإيديولوجية العربية المعاصرة**، دار الحقيقة، بيروت، ص ١٥٥.

١٢ ـ حسن عطية: **مسرحة الموروث الشعبى بين الثابت والمتغير**، بحث مقدم إلى المهرجان القومى الأول للفنون الشعبية.



المسرح العربى المعاصر
مابين التراث والحداثة

رأفت الدويرى *

«الحداثة» و «التراث» كلمتان ظاهرهما التناقض. ولنفض هذا التناقض الظاهرى بينهما، علينا أن نتعرف، ثم نتفق على تعريف كل منهما . وقبل الدخول فى دوامة التعريفات والمصطلحات ، فلنستمع إلى الفيلسوف نيتشه الذى يؤكد ضرورة التراث للحداثة بل تلازمهما ؛ إذ يقول :

> «إن الفنان الحديث يلقى بنفسه فى أحضان الماضى لأنه يحتاج إلى التاريخ (ولعله يقصد التراث) باعتباره المخزن الذى تحفظ فيه كل الأزياء ـ وسيكتشف الفنان الحديث أنه لا يوجد زى بعينه يناسبه ـ ولهذا يستمر فى تجريب زى بعد آخر».

تعريف الحداثة

يجدر بنا أن نختار واحداً من بين التعريفات العديدة ـ بل التعريفات اللانهائية لمفهوم الحداثة ـ التى توشك أن تجعل من الحداثة حداثات .

فالحداثة ليست فقط الأخذ بالجديد ورفض القديم، بل العكس هو الصحيح فى رؤية بعض مفكرى وفلاسفة الحداثة. والفنان الحداثى تتنافر ، بالضرورة ، ذاته مع حاضره ـ مع واقعه الجديد ـ فإذ به يشعر بحنين شبه رومنسى إلى الماضى ـ إلى التراث.

والفنان الحداثى يعود إلى الماضى ـ لا مرتدا أى سلفياً وبالتالى مسلما بمسلماته ـ وإنما يعود إلى التراث متسلحا بروح الحداثة ـ تلك الروح الإيجابية ـ الناقدة ، التى ترفض الاستسلام لمسلمات التراث . وهنا يكون صدام الفنان الحتمى مع تراثه ؛ وهو صدام لا يعنى الانفصال أو الانقطاع عنه، لكيلا يحرم حداثته من عمق أساسى ومهم هو عمق التراث.

يرفض المستقبليون Futurists الماضى وتراثه، فيديرون ظهورهم له تماما فى قطيعة واضحة. وهذا ما يرفضه جزء كبير من كبار فلاسفة ومبدعى الحداثة اليوم.

إذن ، فلنتفق على أنه لا تناقض بين الحداثة والتراث، بل إنهما متلازمان بالضرورة.

---

* مؤلف ومخرج مسرحى مصرى.

والآن: ماذا عن تعريف التراث ؟

يمكن أن نرجع إلى الملحق الأول [١] فى نهاية هذه الدراسة لنتعرف تعريف التراث وصوره ـ بل مصادر التراث ـ ولنكتشف فى هذا التراث منجمًا حافلاً بالثمين من الجواهر واللآلئ التى تنتظر تعاملنا معها ؛ أن نجلوها بقسوة ، لنخرج منها بحداثتنا المسرحية.

وفى هذا الصدد ، فلنستمع إلى الفنان المغربى عبد الكريم برشيد وهو يحذرنا من نسيان أن التراث ـ تراثنا ـ ليس خارجنا ؛ ليس حبيس الكتب الصفراء :

«فالتراث داخل ذواتنا ـ التراث ليس له وجود خارج الأنا ، خارج النحن . التراث ذاكرتنا الجمعية فيها تلتقى كل الذوات .

فهل يعقل أن يبتعد المبدع المسرحى بل هل هو بقادر أن يبتعد عن مجال جاذبية الدائرة السحرية للتراث وخاصة الشعبى منه !

هل يعقل أن يفرط المبدع المسرحى فى ذاته ـ فى تراثه»[٢].

تراثنا ـ تراثات

إن مجرد نظرة خاطفة إلى الملحق الأول تجعلنا نكتشف أن تراثنا «تراثات» .

بداية ، فلأعترف بفضل محمد رجب النجار مع آخرين فى إعداد هذا الملحق الأول،[٣] فهناك التراث الحضارى ـ حضارات العالم القديم ـ والتراث التاريخى، والتراث الدينى ، والتراث الصوفى ، وتراث المسرح الشعبى .. إلخ ، وأخيرا هناك التراث الإنسانى فى الأدب عامة والمسرح خاصة . وأضيف إلى تلك التراثات، التراث الذاتى للفنان المبدع ، والمقصود به السيرة الذاتية للمبدع بأسودها وأبيضها ؛ طفولته ، أحلامه ، وكوابيسه. وهذا النوع من التراث يندر التعبير عنه فى بلادنا ؛ إذ إن المبدع العربى لم يصل بعد إلى الشجاعة الأدبية لكى يعرى ذاته فى مسرحية يكتبها أو يخرجها؛ مثلما فعل جان جينيه فى مؤلفاته المسرحية أو المخرج كانتور البولندى فى إخراجاته الإبداعية.

والآن : ماذا عن اتجاهات التجريب فى التراث؟

طبعا هناك اتجاهات عامة للتجريب المسرحى، بغض النظر عن التراث. وهنا يمكن أن أحيل إلى الملحق الثانى الذى يتضمن المحاور الأساسية للتجريب، ولقد سبق أن قدمته فى إحدى ندوات المسرح التجريبى بالقاهرة [٤].

ولقد كان للمبدع المسرحى العربى ثلاثة اتجاهات فى التعامل مع التراث أو استخدامه:

أولا : المسرحة الحرفية للتراث، وهى مجرد مسرحة بلا موقف وبلا تعديل.

ثانيا: المزاوجة بين المسرحة الحرفية للتراث مع تعديلات طفيفة، لإسقاط واقع حاضره على وقائع التراث بقصد نقد حاضره دون الصدام مع الرقابة.

ثالثا : تطويع التراث للحاضر ـ مع نظرة للمستقبل ـ وذلك بالخلاف ، بل الصدام معه، مع التراث، بهدف إعادة قراءته، إعادة خلقه أو إبداعه من جديد، كخطوة لإبداع الحاضر.

مسرحيون عرب ومسرحياتهم التراثية:

ويمكن أن نلقى نظرة أخرى على الملحق الأول، لنتعرف كتاب المسرح العربى ومسرحياتهم التراثية. وهنا يجب أن أعترف بفضل أستاذنا على الراعى وكتابه (المسرح فى الوطن العربى) [٥]، وقد توقف فيه عند رصد كتاب الستينيات فى المسرح المصرى، وربما فى المسرح العربى أيضا.

وأيضا أعترف بفضل الناقد المغربى عبد الرحمن بن زيدان وكتابه (أسئلة المسرح العربى) [٦]، وأيضا كتاب

(حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى) للمنظّر والكاتب المسرحى عبد الكريم برشيد[٧].

وحيث إن لكل جيل نقاده ـ كما يقولون ـ فلقد رجعت إلى كتابى الباحث مصطفى عبد الغنى عن : مسرح السبعينيات[٨] ، ومسرح الثمانينيات[٩]. ويكشف لنا الجدول عدداً كبيرا من أسماء كتاب مسرح مصريين غير مسموع عنهم؛ جيل وربما جيلان من كتاب المسرح، واجهوا، ويواجهون حتى الآن، التجاهل المقصود من مديرى مسارح الدولة بمصر، فضلا عن تجاهل نقاد الستينيات لهم، ربما تعالياً عليهم؛ فلقد مات المسرح المصرى بعد الستينيات، ومصر فى نظرهم لم ولن تلد كتابا للمسرح بعد أن صمت كتاب الستينيات، أو اتجه بعضهم إلى الإعداد المسرحى عن مسرحيات عالمية.

هذا الجيل ـ فيما أتصور ـ علاقته بالمسرح عامة وبالتراث خاصة علاقه أصيلة، بل أكثر أصالة من علاقة كتاب الستينيات بالتراث. لأن هذا الجيل قد بدأ يكتب بعد نكسة ٦٧ ، وعانى ما عانى من موت حلم اليقظة الذى عاشه طفلا، فصبيا، فشابا أثناء زهوة الستينيات.

والآن فلنتساءل:

هل حقق المبدع المسرحى العربى تأصيل مسرح عربى حقيقى؟

والإجابة أتركها للفنان جواد الأسدى الذى يقول:

«هناك عدد غير قليل من النصوص العربية
التى تدعى الأصالة وتريد طرق باب التأصيل.
لكنها لا تستطيع
لا لأنها لا تريد
ولكن لأن مقومات وعناصر الخلق ناقصة.
ابتداء من عدم القدرة على البناء الدرامى
وانتهاء بالافتقار إلى البعد الفلسفى والمعرفى،
فالتأصيل هو التجديد.

وذلك بالتجريب فى إعادة خلق بنية النص الدرامى كتابة وعرضا مما يمنح المتفرج إمكانيات مركبة للفرجة للخروج بجدل أخاذ مبنى على لذة أخاذة.

إن اعتماد الكاتب المسرحى العربى على سياق حكاية تراثية ، أو استخدامه لإيقاعات ومناخات عربية كالسوق والمقهى والحمام والخان أو الجامع ـ ليس بالأمر الكافى ليمنح نصه مذاقا دراميا رفيعا»[١٠].

ولعل هذا ما يقصده عبد العزيز حمودة فى دراسته القيمة بعنوان «الحداثة ـ والمسرح العربى» ، حيث يشير إلى:

«ظاهرة الحداثة الشكلية التى طرأت على الأشكال المسرحية فى بعض البلدان العربية، دون أن تسبق ظاهرة الحداثة الشكلية حداثة حقيقية فى العلاقات أو الأطر الإنسانية اجتماعية كانت أو اقتصادية .

إن (التحديث) الصناعى والاقتصادى والعلمى والفكرى كان شرطاً للحداثة الغربية وهذا ما لم يحدث فى كثير، إن لم يكن فى جميع، البلدان العربية.

ومع ذلك فإن المثقف والمبدع العربى لم يعد قادرا على الانفصال عن المتغيرات الثقافية فى أوروبا . وبفضل وسائل الاتصالات الحديثة المذهلة تعرف المثقف والمبدع العربى على التجديدات الشكلية فى الإبداع العربى من رواية وشعر ومسرح.

فتبناها المبدع العربى وحاكاها ـ وفى أحيان كثيرة كان ينجح فى تطويعها لمعطيات مسرحية فى المضمون ـ ومع ذلك ظلت تلك الحداثة الشكلية بعيدة عن الحداثة الغربية» [١١] .

فماذا عن الحداثة الغربية؟

فلنحاول تعرف الملامح الفنية والفكرية للحداثة ؛ طريقنا الأوحد ـ فيما يبدو ـ لتأصيل مسرح عربى حداثى ـ ولتحديث تراث عربى أصيل.

وقبل أن أستعرض الملامح الفنية والفكرية للحداثة ، فلأعترف بفضل خالدة سعيد ومقالها «الملامح الفكرية للحداثة»[١٢] .

إن بداية الحداثة ثورة فكرية وليست مجرد مسألة الشكل المسرحى وتشويره، وما إلى ذلك من جزئيات لا تكتسب دلالاتها إلا من الموقف الفكرى والفنى للفنان الحداثى من التراث ، بل إن الحداثة هى تجسيد لهذا الموقف. والحداثة صراع مع القديم ـ مع التراث. وتاريخ الحداثة فى حقيقته سلسلة من التوترات أو الصراعات بين الإنسان ومنجزاته ، لنفى الاستلاب الذى يعانى منه الإنسان بعد أن تتحول منجزاته ـ وقد تجمدت ـ إلى قوة داخلية تملكه وتسيره ، بعد أن كان الإنسان هو مالكها ومسيرها فيوما ما كان هو مبدعها ومنتجها.

ملامح الحداثة

وإذا توقفنا عند ملامح الحداثة ، فسوف نرى أن هناك مجموعة من هذه الملامح :

الملمح الأول للحداثة :

يتصل بالإنسان أولا وأخيرا ؛ فالإنسان الحداثى مصدر المعايير بعد أن كان خاضعا لمعايير من خارجه ـ من المجتمع ومن السماء .

الملمح الثانى للحداثة:

يتصل بالإنسان وموروثه ، فالفنان الحداثى يجرب ، ويعيد التجريب ، فى تراثه ، وإن كان هذا التجريب يتم بشروط :

ـ أن يملك هذا التراث لا أن يملكه التراث.

ـ أن يملك حق إعادة النظر فى القداسة التى اكتسبها هذا التراث.

ـ أن يملك حق نزع الأسطورية عن المقدس من التراث.

ـ أن يملك حق أن يجعل هذا التراث موضوعا للبحث العلمى.

ـ وأخيراً ، أن يملك حق طرح الأسئلة حول هذا التراث. والبحث عن إجابات عن هذه الأسئلة.

وإذا تساءلنا ، بقدر من المصارحة مع النفس : هل نملك نحن المسرحيين العرب تراثنا أم أن تراثنا يملكنا؟! فلنعترف أن تراثنا يملكنا ـ ولا نملكه !!

وإليكم الأمثلة:

مثال (١) : فى المهرجان التجريبى قبل السابق أراد المرحوم المخرج الشاب المبدع منصور محمد ـ أن يملك تراثه ـ أن يصطدم به ـ لتحديثه، فماذا حدث !..

قام بعض ضيوف المهرجان مشكورين بالتحريض على المخرج المبدع الخلاق ، وتم حصاره حتى الاختناق ، حتى الموت.

مثال (٢) : الإبداع الدرامى المصرى فى التليفزيون المصرى يمر عبر «مصافى» زواجر وممنوعات وتابوهات تراثية سلفية تتبناها الشركات البترو ـ دولارية.

مثال (٣) : مصادرة (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ .

مثال (٤): مصادرة (مقدمة فى فقه اللغة) للويس عوض. حتى تراثنا اللغوى نصر على تقديسه.

مثال (٥): جامعة مصرية عريقة توقف ترقية باحث حداثى هو نصر حامد أبو زيد؛ لأنه أراد أن يمتلك تراثه ويضعه تحت مجهر البحث العلمى .

مثال (٦) : مصادرة ديوان (آية جيم) للشاعر الحداثى حسن طلب ..

فلنعترف بأن تراثنا يملكنا ، ومن ثم يستحيل للمبدع المسرحى أن يحدث تراثه.

إن الحداثة تعنى نزع النموذج، بل هدم هذا النموذج لبناء نموذج مغاير ـ ثم تهدم هذا النموذج المغاير ـ لبناء نموذج أكثر مغايرة، وهكذا هدم فبناء فهدم.. هذه هى الحداثة؛ ترفض أبوة الماضى ، وذلك بإسقاط الوصمة عن الماضى وأشكاله أو نماذجه باعتبارها أشكالا تاريخية (لاقدسية خالدة) قابلة للتغيير .

وفى ذلك يقول جبران فى كتابه (النبى) :

«الحياة لا ترجع للوراء الحياة لا تلذ لها الإقامة فى منازل الأمس.

ولهذا أيها الآباء

أنصحكم بالجهاد ..

الجهاد المستمر «للتشبه بأبنائكم» .

الملمح الثالث للحداثة:

يتصل بأن الحداثة تعنى خلاص الإنسان من الاستلاب. فعندما يصطدم الإنسان بمنجزاته السابقة (التى تحولت مع الزمن إلى تجريدات غيبية وبنى وتقاليد وأنماط ونماذج ـ تسلب الإنسان فعاليته ، أى يصبح الإنسان مسلوب الإرادة والوعى حيال منجزاته المتجمدة)، وتصبح هذه المنجزات هى الفاعل والإنسان مبدعها ومنتجها يصبح مفعولا به وربما مفعولا فيه ، فإن الحداثة تحض الإنسان على أن يصطدم ، بأن يصطرع مع منجزاته تلك ليحقق إنجازاً جديدا ؛ إبداعا أحدث.

وقد تمثلت الحداثة الأوروبية منذ بدايتها ، فى الصراع ضد المؤسسات الدينية ، وضد كهنوت الكنيسة، وضد التقاليد الاجتماعية والمسلمات الموروثة كافة.

وهذا الصراع نفسه ، قد خاضته الحداثة الأوروبية ضد التقاليد الأدبية والمسرحية ، لصالح الإعلاء من شأن كل حرية فردية، ابتكارية، عفوية ، سواء على مستوى الفن أو الفنان. بل إن هناك «حداثة عربية» كانت ـ وكان فعل ماض ـ أقصد الحداثة العباسية التى خاضت صراعا ضد الثبات والاتباع المتمثلين فى المؤسسات التقليدية، لتحقيق التعبير والإبداع والعقلانية ، وذلك بظهور حركات التمرد والخروج والتفلسف التى استهدفت نصرة الحضارة على البداوة ، والعقل على النقل ، والإبداع على الاتباع ، والاجتهاد على التسليم بالمسلمات .

وإذا توقفنا وقفة ثانية مع النفس ، لنتصارح ونتساءل: ماذا عنا ـ نحن العرب ـ الآن ، والقرن العشرون يلفظ أنفاسه الأخيرة ، فلنعترف بأن الفنان المسرحى العربى فى موقف لا يحسد عليه أو هو فى حالٍ يجسده الفنان جواد الأسدى بقوله :

«إن التأصيل والحرية صنوان ، وبالتقائهما وتلاقحهما يشكلان ضرورة ملحة لخرق المحرمات، التابوهات المفروضة» [١٣].

وفى سياق هذا الحال السيئ نفسه ، يمكن أن نتذكر عدداً من المسرحيات :

مسرحية (ثأر الله) للشرقاوى، مسرحية (هكذا تكلم الحسين) لمحمد عفيفى، مسرحية (إله إسرائيل) لأحمد باكثير، مسرحية (محمد) لتوفيق الحكيم.

وهى كلها مسرحيات تنتمى إلى ما يسميه عصام عبد العزيز [١٤] . «مسرحيات التابو ـ أو الخوف المقدس ـ وممنوع عرضها بأمر مقدس» . فى المقابل يستطرد عصام عبد العزيز : «هناك فى أوروبا وأمريكا مسرحيات عن شخصيات دينية توراتية، كمسرحية «موسى» للكاتب المجرى إيمرى موداتش ومسرحية «المسيح النجم الأعلى» وغيرها ـ تعبر بلا اعتراضات أو ربما بالرغم من اعتراضات المؤسسات الكنسية فى أوروبا» . فى أمريكا رفضوا المنيح ، فماذا عنا نحن هنا ، الآن ، والقرن العشرون يلفظ أنفاسه الأخيرة ؟

ومرة أخرى فلنعاود الاستماع إلى جواد الأسدى :

«بيتربروك ـ منوشكين ـ كانتور ـ تشينا ـ جروتوفسكى وغيرهم ـ جميعا قد أسسوا عروضهم المسرحية بالارتكاز على حرياتهم، وطغيان أحلامهم الفنية» .

وها أنا أتساءل مع الأسدى ، فى مرارة وربما فى خجل : إلى أى حد كان بيتر بروك مثلا يعانى من حصار على صعيد حريته الشخصية ؟ هل عانى بروك من الشعور بالاستلاب المفزع ؟! هل من مخبر كان يتبع ظل بروك ؟ هل من رقيب يقص لسانه وكلمته ـ وقلبه ؟

الملمح الرابع للحداثة :

يتصل بأن الفنان الحداثى كى يواجه ذاته وينقدها ، لابد من تصدع وانقسام تلك الذات .

إن معتقدات الإنسان وطقوسه وثقافته الدينية والاجتماعية ، وغير ذلك مما نسميه بالذاكرة الثقافية للإنسان ، هى امتداد لهوية الإنسان ، جزء من ذات الإنسان فإذا نقض ذاته ليواجه ذاته أو يتجاوزها لينقدها وهكذا يصبح إبداع الفنان الحداثى مسرحا لانقسام الذات ـ ذاته بل إلى تعدد الأنا ، وهذا يعنى أن الصوت الفردى الأحادى المعين والواضح ، يتوارى فى الإبداع الحداثى لصالح صوت مبهم يجمع فى آن ما بين الشخصى واللاشخصى ، المحدد والمجرد، الذاتى والموضوعى ،الفردى والجمعى . وفى المسرحية الحداثية تتعدد «أنا» الفنان وتزدوج، من خلال شخصيات المسرحية ؛ إذ إن الذات المتصدعة المنقسمة للفنان الحداثى تتلبس أصوات شخصيات مختلفة نابعة من الذات الواحدة.

لعل هذا هو سر ارتباط الإبداع المسرحى الحداثى بالتجربة الصوفية ، وفى هذا الصدد يمكن أن أشير إلى التجربة التى خاضها الفنان جواد الأسدى فى قريته بالعراق منذ أن كان طفلا تربى على مشاهدة ، بل على المشاركة فى ، ما يسميه «بطقوسية عاشوراء» الشهيرة «بالتعازى» ، وها هو وقد أصبح فناناً مسرحيا ناضجا يقول :

«إن المسرح لا يمكن أن يزدهر إلا فى طغيان دوره الصوفى فالمسرحية العالمية بدءاً بمنهج ستانسلافسكى، والمعاناة والتقمص جوهره، ومرورا بجروتوفسكى وممثله الراهب أو الزاهد الصوفى ، ووصولا إلى بيتر بروك الذى يمزج بين جوهر منهجى ستانسلافسكى وجروتوفسكى مزجا يضيف إليه حداثة بصرية عالية.

إن خلاص المسرح الحديث الآيل للانهيار نتيجة لاتجاهه نحو السوق والسياحة.. مثل هذا المسرح خلاصه فى طغيان دوره الصوفى، أى الإيمان العميق باللحظة الدرامية أسوة بالمؤمن فى طقوسية عاشوراء الذى يصل إلى حالة التقمص فوق المسرحى ذات الطابع الغيبوبى، أى التلبس المطلق القريب من المس والجنون. إن المؤمن فى طقوسية عاشوراء يندمج ـ ينحل ـ يذوب ـ يتفكك كى تحل فيه الشخصية الدينية التى يتقمصها وهو أمر قريب

الشـبـه بما يطلبه جـروتوفـسكى من ممثل معـمله.. الذوبان فى الشخصية حتى يستحيل المـمـثل إلى قـربان تطهـيـرى على مـذبح الشخصية التى يمثلها.

وفى طقوسية عاشوراء ليس هناك ما يسمى بمتفرجين ؛ إذ إن جميعهم يغوصون فى المشهد الشعائرى المجسد حتى يستحيلوا هم إلى نفس الشخصية المجسدة.

« لطمة على الصدر من أجل الحسين

لطمة على الصدر من أجل الشعب. ضربة سيف على الرأس من أجل الشعب ».

هكذا تنشد الجموع أثناء شعائر طقوسية عاشوراء . وهنا يمتزج السياسى بالدينى ، الدنيوى بالأخروى ، الواقعى بالطقوسى ، المعقول باللامعقول .

إن إعادة تجسيد واقعة مقتل الحسين الهدف منها إتاحة فرصة للجموع لتعبر عن حياتها الحاضرة الآنية ـ الدموية.

إن هذه الطقوسية وهذا الإنشاد العاشورائى يتحول إلى «كرنفال» حى معاصر يتصادم مع اللحظة الآنية الصارمة.

هذا الكرنفال يكاد أن يكون سحرا وجذبا من لحظـــات التـمـسـرح فى أروع المشـاهــد الشكسبيرية»[١٥].

الملمح الخامس للحداثة :

يتـصل بأن تصـدع ذات الفنان الحداثى يستـتبع بالضرورة تصدع ذاكرته الثقافية ، أو الصورة المعرفية القديمة للفنان. والحداثة تستوجب تكسير هذه الصورة المعرفية ؛ بمعنى تفكك وزعزعة الذاكرة الثقافية ، وذلك بإعادة الفنان الحداثى قراءة تلك الذاكرة التراثية وفق منظور متطور حداثى. إن المبدع الحداثى عندما يعيد قراءة ماضيه ـ موروثه ـ فهو يستهدف إبداع هذا الماضى. وإبداع الماضى من جديد ضرورة لابد منها لإبداع الحاضر . ولإبداع الماضى، يستحضر الفنان الحداثى صور الماضى والموروث استحضارا يتفق ومنظوره الحداثى فيلتقط من تراث الماضى الجوانب المبتكرة ، أو الجوانب الشخصية ـ وبالذات الحلمية، فضلا عن الجوانب الخارقة للمألوف. كما أنه يحرر الذاكرة الشعبية المكبوتة بفعل تحكم الثقافة الرسمية فى ذلك التراث الشعبى .

ومن الأساليب الفنية فى الروايات والمسرحيات الحداثية لتكسير الذاكرة الثقافية :

ـ تكسر السرد أو الحكى التقليدى الذى يستمد منطقه ونظامه من بنية الذاكرة الثقافية ونسق عملية التذكر .

ـ خرق السرد أو الحكى التقليدى باختراقات غير تقليدية ـ غير منطقية كاستخدام الأحلام الشخصية والفنتازيا ، مما يترتب عليه اهتزاز منطق السرد أو الحكى التقليدى ، وبالتالى تكسر تسلسله التتابعى الزمنى.

إن كسر السياق التقليدى للسرد أو الحكى ، يعنى تدمير الذاكرة الثقافية الموروثة ، وبالتالى سقوط سلطتها التسلطية.

وليتحقق التكسر الداخلى لسياق السرد أو الحكى بتداخل الأزمنة والأمكنة ، يتجزأ السرد أو الحكى إلى لحظات أو لقطات شبه سينمائية متقطعة. ويتداخل الواقع اليومى بالحلم وتتزامن الأحداث وتتداخل الأصوات ، وتندمج الشخصيات بالأمكنة ، ويتحرك الحوار فى خطوط متكسرة لا تتقابل أو تتلاقى.

الملمح السادس للحداثة :

يتصل بإسقاط عصمة المطلقات. إن القطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية وإسقاط النماذج واستبدال ذلك بالتجربة والكشف وتدمير الذاكرة الثقافية.. كل هذا

يعنى إسقاط كل ما يقوم منفصلا أو متعاليا على الإنسان؛ أى إسقاط عصمة المطلقات الميتافيزيقية والإيديولوجية.

ولهذا ، فالإبداع الحداثى يعبر عن كلية الحضور الإنسانى ، وعن كلية التجربة الإنسانية فى شمولها. ولهذا أيضا ، فإن الإبداع الحداثى، والمبدع الحداثى يطمحان إلى النبوة؛ إذ إنهما يتطلعان إلى التعبير عن الدينى (وليس الدين) وعن الأسرارى (وليس الشعائر الدينية) . وليحققا ذلك ، يستعير الفنان الحداثى اللغة الصوفية بوصفها لغة تعبر عن شمولية التجربة الإنسانية الباحثة عن حركة الإنسان المصيرية.

الملمح السابع للحداثة :

يتعلق بطموحها إلى القيام بدور فلسفى ، وبالذات فلسفة التغيير . وفى هذا الصدد يقول أدونيس ، الشاعر الحداثى:

«لا القصيدة ولا الرواية ولا المسرحية ولا اللوحة لها فعل مباشر مشارك فى تغيير التاريخ مشاركة مباشرة.

ومع ذلك فجميع تلك الإبداعات لها قدرة التغيير بشكل آخر؛ إذ تقدم صورة جديدة أفضل للعالم، أى أنها تعيد خلق العالم - تغير العالم» .

الملمح الثامن للحداثة :

خاص بتلاقيها مع العلوم الإنسانية. فالإبداع الحداثى عامة ، والمسرح الحداثى خاصة ، ينهل من أشكال الأدب والفنون الشعبية ومن النصوص الصوفية ومن الرموز الأسطورية. ففى نسيج النص الحداثى عامة - والنص المسرحى الحداثى خاصة - تسللت وتتسلل أشكال إشارية كالإشارات الرياضية - أو الحروف المكررة دون أن تشكل كلمة أو كلمات - كأن مبرر استخدامها أن هناك قوة سحرية كامنة فى تلك الحروف أو تلك الأشكال الإشارية.

وهناك نصوص حداثية تطمح إلى استيعاب أشكال التميمة ، مع استخدام الغريب وغير المألوف من اللغة وتطمح إلى الإفادة من الأصوات البشرية المجردة، كالصرخات والتأوهات والتنهدات .. إلخ .

الملمح التاسع للحداثة :

يتصل بالبحث عن خصوصية الأشكال . إن البحث والتجريب عموما سمة أساسية من سمات الحداثة. ويميل الفنان الحداثى إلى التجاوز ، إلى كشف واستكشاف أشكال ذات خصوصية . ويتأتى له ذلك بكسر الشكل المتناسق، وبإسقاط النمط المعمم ، و بالخروج على التصميم المسبق.

والحداثة لا يمثلها شكل ما بعينه ، حتى لو كان قد سبق لهذا الشكل أن عبر يوما ما عن موقف حداثى. فالحداثة تجاوز مستمر للأشكال بحثا عن الخصوصية والتفرد وتحقيقا لإبداعية الإنسان وحريته. ولقد وصل الأمر ببعض الفنانين الحداثيين إلى خلط وتداخل الأنواع الأدبية كالمسرواية والمسر- يناريو ، والبحث فى خصوصية الأشكال وتداخلها مستمر إلى ما لا نهاية.

الملمح العاشر للحداثة :

يتصل بالحداثة وأسطورة (الموت - الولادة) . هذه الأسطورة قد سيطرت على غالبية الإبداعات الحديثة ، وذلك :

أولا : لأن أسطورة (الموت - الولادة) فى مختلف صياغاتها وأشكالها (كأسطورة تمزيق أوزيريس وجمع أشلائه ثم بعثه ، أو أسطورة تموز، أو أسطورة الفداء المسيحى والقيامة من الموت) ؛

هذه الأسطورة تجسد الهم الحضارى أو القومى العام للإنسان.

ثانيا : إن أسطورة (الموت ـ الولادة) تعبر عن دورة الحركة الحداثية . فهناك أشكال قديمة تموت لتولد أشكال حداثية تموت بدورها ـ بعد أن تصبح تقليدية ـ وتعقبها ولادة جديدة لأشكال أكثر حداثة ، تموت بدورها ، وهكذا .. حركة جدلية توليدية مستمرة بلا نهاية.

وحاليا، أصبح المبدع الحداثى يسعى إلى ابتداع أساطير عصرية ، وذلك بـ «أسطرة» الواقع اليومى المعيش.

الملمح الأخير للحداثة :

يتعلق بسقوط نظرية المحاكاة الأرسطية . إن الحداثة ليست إنجازا محددا يمكن تقليده أو استيراده ، أو حتى تصديره. فالحداثة نقيض كل تقليد أو محاكاة أو استلهام لمثال . ومن ثم ، تقوم الحداثة على المراجعة الدائمة ، على إعادة النظر الدائمة . وهكذا سقطت نظرية المحاكاة مع سقوط نظرية النماذج. لقد ارتبطت المحاكاة بأزمنة كان فيها التشابه والتقليد والمحاكاة للسلوك والمواقف هى الأخلاقية النموذجية والأساسية التى تحرص عليها المؤسسات القديمة ، وكانت غاية التربية فى تلك الأزمنة هى أن يحاكى الابن أباه أو أمه ، والتلميذ معلمه ، والمصلون إمامهم ، والقطيع راعيه، وذلك لتضمن المؤسسات الوقاية من التمرد على سلطتها؛ على سلطة التشابه ، سلطة التكرار ، سلطة التقليد ، سلطة المحاكاة.

وفى تلك الأزمنة الغابرة ، كان الجنون والشذوذ والهرطقة جرائم نموذجية تستحق الردع بل الاستئصال الدموى ، تحاشيا لأية بدعة؛ فالبدعة ضلالة وكل ضلالة فى النار.

أما اليوم ، فالمبدع الحداثى يجب ألا يكتفى بتجاوز ما سبقه من معارف وأشكال ، بل عليه أن يتجاوز ذاته ذاتها، المتمثلة فى إبداعاته وأشكاله السابقة ، لكى لا يكرر ذاته أو يكرر أشكاله ، وبالتالى يفقد حداثته.

وفى النهاية ، فلنتذكر قول جبران :

«لا ولن يكسر الشرائع الموروثة إلا اثنان : الجنون والعبقرى. وكلاهما : المجنون والعبقرى أقرب الناس إلى قلب الله».

الهوامش :

(١) الملحق الأول ولقد أخذت من الدليل الذى أعده محمد رجب النجار تحت عنوان مصادر المأثورات الشعبية فى التراث العربى، مجلة «عالم الفكر» ، المجلد (٢١)، العدد «٢»، ١٩٩١.
(٢) عبد الكريم برشيد فى كتابه: حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء .
(٣) المرجع نفسه ، ١ .
(٤) جدول بالمحاور الأساسية للتجريب.
(٥) على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، «عالم المعرفة»، العدد «٢٥»، ١٩٨٠ .
(٦) عبد الرحمن بن زيدان : أسئلة المسرح العربى ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء .
(٧) المرجع نفسه.
(٨) مصطفى عبد الغنى : مسرح السبعينيات .
(٩) مصطفى عبد الغنى : مسرح الثمانينيات .
(١٠) جواد الأسدى : تكهنات فى تأصيل المسرح العربى، مجلة «الفكر العربى» ، العدد (٦٩)، ١٩٩٢ .
(١١) عبد العزيز حمودة : الحداثة ـ والمسرح العربى، مجلة «عالم الفكر» . المجلد٢١ العدد (٢)، ١٩٩١ .
(١٢) الناقدة السورية خالدة سعيد ، مجلة «فصول» ، المجلد (٤) العدد (٣)، ١٩٨٤.
(١٣) جواد الأسدى ، مرجع سابق (١٠).
(١٤) عصام عبد العزيز : مجلة «الفن المعاصر»، العدد (١).
(١٥) جواد الأسدى، مرجع سابق.

الملاحق:

الملحق الأول : تراث ـ ومسرحيات تراثية

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
الحضارى الحضارات القديمة	**الحضارة الفرعونية** (مصر) ومن أهم أساطيرها أسطورة الخلق والتكوين ـ وأسطورة الصراع بين أوزيريس وإيزيس وابنهما حورس ضد الأخ والعم الشرير «ست».	الحرية والسيف	محمد مهران السيد	مصرى	أسطورة إيزيس وأوزيريس
		الناس فى طيبة	عبد العزيز حمودة	مصرى	أسطورة إيزيس وأوزيريس
		حكاية من وادى الملح.	محمد مهران السيد	مصرى	شكاوى الفلاح الفصيح
		خوفو	شوقى عبد الحكيم	مصرى	تراث فرعونى
		سقوط فرعون	ألفريد فرج	مصرى	عن أخناتون
		إيزيس	توفيق الحكيم	مصرى	عن أسطورة إيزيس وأوزيريس
		أصل الحكاية	بكر الشرقاوى	مصرى	عن أسطورة التكوين الفرعونية.
	الحضارة البابلية (العراق) ومن أهم ملاحمها ملحمة الخلق والتكوين:		شوقى خميس	مصرى	أسطورة البحث عن الخلود
	«الإنيوما إيليش» وملحمة البحث عن الخلود: جلجامش.	جلجامش الطوفان	عادل كاظم	عراقى	عن ملحمة جلجامش وأسطورة البحث عن الخلود.
	الحضارة الكنعانية (سوريا وفلسطين) وأسطورة بعل وعناة وملحمة كرت واقهات كما ترد فى النصوص الأوجارتية بعد اكتشافات رأس شمرا.				
	الحضارة العربية قبل الإسلام وأساطيرها حضارة اليمن القديم ـ دولة سبأ وملكته بلقيس وسد مأرب وانهياره والأسطورة حول ذلك.				

المراجع :

١ – المسرح فى الوطن العربى: على الراعى.
٢– مسرح السبعينيات: مصطفى عبد الغنى.
٣– مسرح الثمانينيات: مصطفى عبد الغنى.

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السّمة التراثية
التاريخى	**التاريخ العربى عامة** قبل الإسلام وبعده، ثم تاريخ البلدان العربية ـ كل على حدة قبل وبعد الإسلام.	السلطان الحائر	توفيق الحكيم	مصرى	
		الخديوى	فاروق جويدة	مصرى	الفترة المملوكية
		الحب والحرب	شوقى خميس	مصرى	تاريخ مصر الحديث
		رجل فى القلعة	أبو العلا السلامونى	مصرى	عن عرابى
		ست الملك	سمير سرحان	مصرى	عن محمد على باشا
		جاسوس فى قصر السلطان	محمد عنانى	مصرى	عن الحاكم بأمر الله الفاطمى
		لعبة السلطان	فوزى فهمى	مصرى	الفترة المملوكية
		الظاهر بيبرس	عبد العزيز حمودة	مصرى	هارون الرشيد والبرامكة
		سليمان الحلبى	ألفريد فرج	مصرى	عن العصر المملوكى
		باب الفتوح	محمود دياب	مصرى	عن مصر بونابرتا
		الحاكم بأمر الله	أحمد باكثير	مصرى	عن صلاح الدين الأيوبى
		الغربان	محمد عنانى	مصرى	الفترة الفاطمية
		حكاية عبد المطيع	السيد حافظ	مصرى	عن الفترة المملوكية
		ثورة الزنج	معين بسيسو	فلسطينى	تاريخ إسلامى عن ثورة الزنج الشهيرة
		ديوان الزنج	عز الدين المدنى	تونسى	
		قرقاش	سميح القاسم	فلسطينى	عن شخصية قراقوش الشهيرة فى تاريخ مصر
		قراقوش	عبد الكريم برشيد	مغربى	
		وادى المخازن	الطيب الصديقى	مغربى	تاريخ المغرب
		ليل العبيد	ممدوح عدوان	سورى	عن التاريخ الإسلامى
		الفتنة	مصطفى الفارسى	تونسى	عن الفتنة الكبرى فى التاريخ الإسلامى
الدينى والأخلاقى	القرآن ـ القصص القرآنى أحاديث الرسول وسيرته سيرة ابن هشام وابن إسحق من قبله، السير والمغازى، قصص الأنبياء.	ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى	السيد حافظ	مصرى	عن شخصية إسلامية
		دماء على ستار الكعبة	فاروق جويدة	مصرى	عن الحجاج بن يوسف
		سليمان الحكيم	توفيق الحكيم	مصرى	عن النبى سليمان
		أهل الكهف	توفيق الحكيم	مصرى	عن أسطورة أهل الكهف
	شخصيات إسلامية: صحابة الرسول والخلفاء الراشدون ـ المبشرون بالجنة. المذاهب والمعتقدات الملل والنحل.	الحسين ثائرا	عبد الرحمن الشرقاوى	مصرى	عن الحسين واستشهاده فى كربلاء
		الحسين شهيدا	عبد الرحمن الشرقاوى	مصرى	
		إله إسرائيل	باكثير	مصرى	عن موسى
		هاروت وماروت	أحمد باكثير	مصرى	تدور فى السماء

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
	الإسرائيليات				
	وتغلب عليها الخرافات	روض الفرج	سمير سرحان	مصرى	عن سيدنا يوسف فى مصر
	والأساطير المدسوسة	كيف تركت السيف ؟!	ممدوح عدوان	سورى	عن أبى ذر الغفارى
	الشعائر والطقوس والاحتفالات				
	الدينية	ثانية يجيء الحسين	محمد على الخفاجى	؟؟	عن استشهاد الحسين
	طقوسية عاشوراء	هكذا تكلم الحسين	محمد عفيفى	؟؟	
	المولد النبوى .. إلخ.	الحسين يموت مرتين	؟؟	؟؟	
	الأذكار .. إلخ.				
	وهناك كتب الأخلاق ومنها:				
	رسالة فى الصداقة للتوحيدى،	الباب	غسان كنفانى	فلسطين	عن التاريخ الإسلامى
	رسائل الجاحظ وغير ذلك،	ولى الله	أحمد الطيب العلج	مغربى	عن الخرافات المحيطة بأولياء الله
	فضلا عن الملاحم الدينية	شمشمون ودليلة	معين بسيسو	فلسطين	عن التوراة والبطل العبرانى
	الهندية والصينية واليابانية والأفريقية .. إلخ.	غالبية مسرحيات جان جنيه	جان جينيه	فرنسى	ومسرح الطقوس طقوس عصرية من ابتكار جان جينيه
		المهابهاراتا	بيتر بروك	إنجليزى	
		الهنديانا	إريان منوشكين	فرنسى	
الصوفى	**القصص الصوفى**				
	ويفيض بالمعجزات والكرامات والخوارق	رابعة العدوية	يسرى الجندى	مصرى	عن الشخصية الشهيرة
	الشعر الصوفى	مأساة الحلاج	صلاح عبد الصبور	مصرى	عن الصوفى الكبير
	الغناء الصوفى	رحلة الحلاج	عز الدين المدنى	تونسى	وشطحاته الصوفية ونضاله
		الحلاج	عدنان مروم	لبنانى	الاجتماعى والسياسى
	قصص المعراج الصوفى	رحله الطير	قاسم محمد	عراقى	عن رسائل ابن سينا والغزالى
	قصة الإسراء والمعراج	مجمع الطير	بيتر بروك	إنجليزى	عن مجمع الطير للعطار
	معراج ابن عربى				
	معراج البسطامى وغيرهما من كبار المتصوفة				

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
	منطق الطير للعطار المثنوى وحكاياته لجلال الدين الرومى. **شخصيات صوفية** الحلاج ـ السهروردى المقتول وغيرهما من كبار المتصوفة وخاصة الشخصيات القلقة كسلمان الفارسى والحلاج والسهروردى المقتول والبسطامى والذين اشتهروا بشطحاتهم الصوفية.				
القصص الأدبى	القصص التاريخى القصص العاطفى القصص الفروسى القصص الدينى المقامات والمنامات **القصص الفلسفى** حى بن يقظان لابن طفيل رسالة الغفران للمعرى. **قصص الحيوان** كليلة ودمنة لابن المقفع رسالة تداعى الحيوان على الإنسان لإخوان الصفا رسالة الصاهل والشاحج للمعرى. **قصص الخوارق** التوابع والزوابع. **القصص الفكاهى** نوادر البخلاء للجاحظ وغيره ونوادر النوكى (المجانين) والطفيليين والحمقى والمغفلين والأذكياء وغير ذلك.	مقامات بديع الزمان الهمذانى	الطيب الصديقى	مغربى	عن المقامات
		كليلة ودمنة باب الأسد والثور	محمد رجاء فرحات	تونسى	عن كليلة ودمنة لابن المقفع

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
القصص الشعبي	قصص الجان والخوارق ألف ليلة وليلة	السندباد	شوقي خميس	مصري	ألف ليلة وليلة
		سهرة ضاحكة لقتل السندباد	سمير عبد الباقي	مصري	ألف ليلة وليلة
	السير الشعبية المدونة بلغة متفاصحة	حفلة على الخازوق	محفوظ عبد الرحمن	مصري	ألف ليلة وليلة
	الهلالية / عنترة / الأميرة ذات الهمة / سيف ذي اليزن / الظاهر بيبرس / حمزة البهلوان / على الزيبق رأس الغول وغيرها.	عروس بنت السلطان	محفوظ عبد الرحمن	مصري	ألف ليلة وليلة
		عنترة الهلالية على الزيبق	يسري الجندي	مصري	ملاحم وسير عربية ومصرية
	القصص الفكاهي نوادر جحا	جحا باع حماره	نبيل بدران	مصري	عن الشخصية الشعبية الشهيرة
	القصص التمثيلي الشعبي بابات ابن دانيال الكحال ـ وخيال الظل	سعد اليتيم	محمد الفيل	مصري	حكاية شعبية مصرية
		شفيقة ومتولي	شوقي عبد الحكيم	مصري	موال شعبي مصرية
		حسن ونعيمة		مصري	موال شعبي مصري
		ياسين وبهية آه ياليل يا قمر يا بهية وخبريني منين أجيب ناس	نجيب سرور	مصري	عن موال شعبي مصري
		يا طالع الشجرة	توفيق الحكيم	مصري	عن أغنية مصرية شعبية
		شمس النهار شهرزاد			ألف ليلة وليلة
		حلاق بغداد	ألفريد فرج	مصري	ألف ليلة وليلة
		على جناح التبريزي وتابعه قفه .			ألف ليلة وليلة ألف ليلة وليلة
		الزير سالم			عن التراث العربي
		الفتى مهران	عبد الرحمن الشرقاوي	مصري	بطل شعبي مصري
		بعد أن يموت الملك الأميرة تنتظر	صلاح عبد الصبور	مصري	أساطير شعبية
		مسحوق الذكاء	كاتب ياسين	جزائري	عن جحا
		ليالي شهريار	رياض عصمت	سوري	ألف ليلة وليلة

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
		كوميديا السندباد	رياض عصمت	سورى	رحلات السندباد، ألف ليلة وليلة
		الملك هو الملك	سعد الله ونوس	سورى	حكاية من ألف ليلة وليلة
		الفيل يا ملك الزمان	سعد الله ونوس		
		مغامرة رأس المملوك جابر	سعد الله ونوس	سورى	حكاية شعبية
		الموت والقضية	عادل كاظم	عراقى	ألف ليلة وليلة
		جمهورية الشاطر حسن	أنطوان غندور	لبنانى	حكاية شعبية مصرية
		رحلة السندباد	سمير العيادى	تونس	ألف ليلة وليلة
		عطشان يا صبايا			موال شعبى مصرى
		عرس الأطلس عنترة فى المرايا المكسرة	عبد الكريم برشيد	مغربى	أسطورة شعبية حول جبل الأطلس
• الشعرى الرسمى والشعبى	وأشهره ـ الأغانى للأصفهانى فى شعر الصعاليك كالشنفرى وتأبط شرا وعروة بن الورد. شعر الحداء وأغانى الرجز وأغانى العرس والطفولة وأغانى المهد والعمل. شعر اللصوص والشطار والعيارين شعر المكدين والطوافين والجوالين الشعر الساخر ـ كشعر ابن سودون الشعر النبوى الشعر الصوفى **فنون شعرية غير معربة** مثل الرجز / وفن المواليا / والقوما / والكان كان / والشعر البدوى	الوزير العاشق	فاروق جويدة	مصرى	
		الغفران	عز الدين المدنى	تونسى	عن المعرى
		امرؤ القيس فى باريس	عبد الكريم برشيد	مغربى	عن امرئ القيس
		ابن الرومى فى مدن الصفيح	عبد الكريم برشيد	مغربى	عن الشاعر ابن الرومى وخيال الظل لابن دانيال
		ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب	الطيب الصديقى	مغربى	عن شاعر مغربى شعبى

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
المسرحى الشعبى	الظواهر ما ـ قبل ـ المسرحية عروض الشوارع والأسواق	سهرة ضاحكة لقتل السندباد	سمير عبد الباقى	مصرى	عن ألف ليلة وليلة
	والموالد، فن الغوازى من الغجر، المساخر والملاعيب	الواغش	رأفت الدويرى	مصرى	طقوس شعبية مصرية تمتد إلى أسطورة إيزيس وأوزيريس
	التهريجية ـ المضحكون ـ	قطه بسبع ـ ت ـ رواح			
	المقلدون ـ السماجة ـ	خيول النيل			طقوس دورة الحياة
	القرداتية والحواة ـ مدربو	الثلاث ورقات			
	الحيوانات ومرقصو الأفاعى	ولادة متعسرة			
	أكلة النار والمشعوذون	متعلق من عرقوبه			
	والممثلون الجوالون الشحاذون ونمر أوصاف	مآذن المحروسة	أبوالعلا السلامونى	مصرى	عن المحبطين فى مواجهة نابليون
	البلاد .	دقة زار	محمد الفيل	مصرى	طقوس شعبية
	فنون السامر	سكة سفر			دورة الحياة من الميلاد إلى الموت
	خيال الظل والأراجوز	افصال	شوقى عبد الحكيم	مصرى	مسرح الفلاحين
	وصندوق الدنيا.	اتفرج يا سلام	رشاد رشدى	مصرى	فرجة شعبية أيام المماليك
	طقوس واحتفالات دورة	بلدى يا بلدى			
	الحياة (الميلاد ـ السبوع ـ	حلاوة زمان			
	الختان ـ الزواج والموت)	الظاهر بيبرس	عبد العزيز حمودة	مصرى	استغلال خيال الظل وتاريخ المرحلة.
		الفرافير البهلوان	يوسف إدريس	مصرى	مسرح السامر فنان السيرك
	مسارح المقاهى				
	الحكواتى الشعبى وشاعر الربابة	سهرة مع أبى خليل القبانى	سعد الله ونوس	سورى	شخصية مسرحية رائدة
	طقوس واحتفالات دينية				
	طقوسية عاشوراء	حفلة سمر من أجل ٥ حزيران	سعد الله ونوس	سورى	فنون شعبية للتعبير عن مرحلة سياسية
	الموالد والأذكار	المفتاح	يوسف العانى	عراقى	عن أغنية شعبية
	احتفالات عيد النيروز	الخرابة	يوسف العانى	عراقى	يستخدم العرائس
	الزار ـ كدراما شعبية ـ سيكودراما	سلطان الطلبة	الطيب الصديقى	مغربى	
	الاحتفالات الرسمية	احتفالية ابن الرومى فى مدن الصفيح.	عبد الكريم برشيد	مغربى	يستفيد من شخصية ابن دانيال الكحال وخيال الظل شخصية جحا وفن الحكواتى

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
	مواكب الخلفاء	شطحات جحجوح			
	مواكب السفراء	أيام الخيام	روجيه عساف	لبناني	
	زفة النفط				
	الوقيد ـ القناديل	أحزاب الحرامية	أسامة غريب	لبناني	
	مسرح الحلقة				
	مسرح البساط				
	مسرح الفوانيس				
	سلطان الطلبة				
	الكرك				
	الكرج				
	السيارة ـ موسم				
	جمعه برزه				
	ومن تراث المسرح الشعبي العالمي				
	هناك مسرح الكابوكي Ka-buki والنو No في اليابان				
	والأوبرا الصينية				
	والكوميديا ديللارتي				
	والمسرح الصيني الشعبي				
	والمسرح الفيتنامي				
الموسوعي والمجاميع الأدبيـة	**للجاحظ**				
	الحيوان / البيان والتبيين / المحاسن والأضداد / التربيع والتدوير / الرسائل.. إلخ.	بغداد الأزل بين الجد والهزل	قاسم محمد	عراقي	كولاج من نصوص أدبية تراثية.
	الأغاني للأصفهاني	مجالس التراث			كولاج من نصوص أدبية تراثية.
	العقد الفريد لابن عبد ربه	فرجة ألف حكاية وحكاية	رؤية الطيب الصديقي ومؤلفها أو لنقل مؤلفها وليد سيف	مغربي	كولاج من نصوص وشخصيات تراثية كالجاحظ وخلافه.
	رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا.				
	حياة الحيوان الكبرى للدميري.				
	نهاية الأرب في فنون الأدب للنويري				

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
	التوحيدى الإمتاع والمؤانسة وبقية كتاباته المستظرف من كل فن مستطرف **وفى العشق والعشاق** طوق الحمامة مصارع العشاق فى أخبار النساء وغير ذلك كثير.				
الأمثال الأحاجي الألغاز	وأهميتها ترجع إلى ما تتضمنه من قصص الأمثال التعليلية والأسطورية والحكايات الشعبية الخراقية وقصص الحيوان المرتبطة بالأمثال . **الأحاجي والألغاز** يعتبر التراث العربى أول تراث عالمى يعرف التأليف المعجمى في مجال الأحاجى والألغاز وأشهرها: كتاب (الإعجاز فى الأحاجى والألغاز) لابن على بن القاسم الحظيرى البغدادى.	الثلاث ورقات	رأفت الدويرى	مصرى	الإفادة من الأمثال الشعبية وتيمة وطقوس دورة الحياه
الجغرافى والرحلات	ومن أهم مصادره كتب غرائب الموجودات وعجائب المخلوقات وكتب الديارات وكتب الرحلات رحلات السندباد والرحلات الاستكشافية وأشهرها رحلات ابن بطوطة وابن جبير ورحلة الطهطاوى فى (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز)				

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
	وهناك الرحلات الخيالية رسالة الغفران للمعرى التوابع والزوابع لابن شهيد **رحلة المويلحى** حديث عيسى بن هشام				
الطبى والعلمى	**وأهمه** المعالجات السحرية والطب الروحانى والطب الشعبى وعلوم التنجيم والطلسمات والسحر والكهانة والزجر والملاحم والجفر والزايرجه وأسرار الحروف والسيمياء والكيمياء وما إلى ذلك.				
الإنسانى عامة: الملحمى والمسرحى والأدبى والشعرى و .. إلخ.	**ومن أهم صوره** ملاحم الشعوب وأهمها الإلياذة والأوديسه والديكاميرون وبيسولف والملك آرثر .. وما إلى ذلك.	أوديب	توفيق الحكيم	مصرى	الأسطورة الإغريقية
		أوديب	فوزى فهمى	مصرى	الأسطورة الإغريقية
		أوديب	على سالم	مصرى	يفترض مصرية الأسطورة الإغريقية
		الفارس والأميرة	فوزى فهمى	مصرى	الأسطورة الإغريقية
		شكسبير فى العتبة	رأفت الدويرى	مصرى	معالجة معاصرة من خلال الشكسبيريات وحياة شكسبير
	وفى المسرح هناك الإغريقيات والشكسبيريات والموليريات والراسينيات والكورنيات وما إلى ذلك.	سيرة شحاته ذى اليزن	سمير عبد الباقى	مصرى	يجمع ما بين دون كيشوت وعصر المماليك
		مغامرات عطوه أبو مطوه	ألفريد فرج	مصرى	تمصير لأوبرا جون جاى عن الشحاذين
		هاملت يستيقظ متأخرا	ممدوح عدوان	سورى	تراث شكسبير

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
		عطيل يعود	مصطفى الفارسى	تونسى	تراث شكسبيرى
		عطيل والخيل والبارود	عبد الكريم برشيد	مغربى	تراث شكسبيرى
		هذا فاوست الجديد	سمير العيادى	تونسى	تراث أسطورى
	وهناك طبعا أساطير وملاحم الحضارات الهندية والصينية واليابانية والأفريقية .. إلخ.	مسرحيات كانتور	كانتور	بولندى	تعتمد على مؤلفات لكتاب بولنديين ويقوم كانتور بصياغة السيناريو المسرحى بنفسه
		فاوست دانتى سيرفانتس	شينا	بولندى	
الإنسانى عامة: الملحمى المسرحى الأدبى والشعرى .. إلخ.		أكروبوليس	جروتوفسكى	بولندى	عن النازية ومعسكرات الإبادة
		فاوست	جروتوفسكى	بولندى	عن مسرحية مارلو
		الأمير الذى لايلين	جروتوفسكى	بولندى	عن عمل أدبى لبدرو كالديرون بمعالجة شعرية ليوليوش سوروفانسكى.
		أبوطاليس	جروتوفسكى وشاينا	بولندى	عن التوراة والإنجيل ونصوص لإليوت ودوستويفسكى.
		المهابهاراتا	بيتربروك	إنجليزى	عن الملحمة الهندية
الذاتى للفنان المبدع	والمقصود به : ماضى الفنان المبدع؛ أحلامه ـ كوابيسه منذ طفولته حتى كهولته ـ سيرته الذاتية بأبيضها وأسودها . ومثل هذا التراث يندر التعبير عنه فى بلادنا إذ إن المبدع العربى لم يصل بعد إلى الشجاعة الأدبية . لكى يعرى نفسه فى مسرحية يكتبها أو يخرجها مثلما فعل جان جينيه عبر جل مسرحياته وكانتور المخرج البولندى فى إخراجاته أو إبداعاته الإخراجية.	الطبقة الفانية فيلوبولى رفيلو بولى لن أعود أبدا	كانتور	بولندى	كانتور نفسه يظهر على المسرح ويمزج بمشاهد التمثيل تراتيل دينية ساخرة أو جادة ـ ويستخدم مشاهد الصلب والعشاء الربانى.

الملحق الثاني: عدة محاور رئيسية : تتأرجح فيما بين الثنائيات المتقابلة التالية

المحور الأول

الإنسان من الخارج

فالمسرح هنا مرآة تعكس الحياة والطبيعة الخارجية للإنسان ، مع الحرص على الدقة التاريخية والتصويرية لمناظره وملابسه والبيئة عموما.

الإنسان من الداخل

المسرح ـ هنا ـ مرآة تعكس الإنسان من الداخل ـ لا شعوره الفردى ـ ولا شعوره الجمعى ـ أحلامه كوابيسه وما إلى ذلك.

المحور الثانى

المسرح اللفظى

Verbal Theatre

لغته الكلمات ـ لغة الأدب ـ نص يكتبه مؤلف مسرحى (قد لا تكون لمؤلفه علاقة بالمسرح من حيث هو مسرح أو على الأقل علاقته غير مباشرة وغير عملية) يخرجه مخرج ويمثله ممثلون.

وهذا النوع من المسرح قوامه الأساس الممثل.

ومسرحيات هذا النوع من المسرح تتأرجح ما بين :

ـ المسرحيات الأرسطية بإيهامها لمتفرجيها والاندماج لممثليها.

أو مسرحيات ملحمية تعليمية ـ تقتل الإيهام لتوقظ متفرجيها ـ وممثلها يجب ألا يندمج.

أو مسرحيات العبث واللامعقول.

المسرح غير اللفظى

Non Verbal Theatre

للمسرح ـ من حيث هو فن ـ لغته الخاصة الخالصة ـ الحركة الإيماءة ـ التشكيل ـ الأغنية والرقصة ـ الضوء وغير ذلك بالإضافة إلى كلمات قليلة أو لا كلمات بالمرة ـ والمؤلف هنا هو مخرج العرض ـ صاحب الرؤية وقد يستغنى عن الممثل بمعناه التقليدى ، ويستبدل به الممثل الشامل الراقص ـ المغنى ـ لاعب الأكروبات ـ أو الممثل الصوفى ـ الراهب الذى لا يقول كلمات وإنما مجرد تأوهات ـ وصرخات ـ وحركات .. إلخ.

المحور الثالث

المسرح المترف .. المكلف ماديا ـ البطولة فيه للإطار المادى من مناظر وملابس وإكسسوارات و ـ و ـ وشعارها : «الديكور العظيم الخلاق للمسرحية العظيمة» ، ومثل هذا المسرح يستهدف الإبهار الخارجى الشكلى ، وقد يفتقد الروح والفن الحقيقيين . ومثل هذا المسرح قد يستغنى عن الممثل الحقيقى لصالح رؤية المخرج الاستعراضية.

المسرح الفقير: ماديا، الثرى الغنى فنيا ونفسيا وروحيا مسرح يتخلص من كل الزوائد الشكلية مقابل التعمق فى الإبداع الداخلى للممثل ؛ جوهر المسرح كما يراه أصحاب مثل هذا المسرح ـ مسرح الزهاد الصوفية ـ والرهبان ـ وأصحاب الرسالات المسرحية والإنسانية.

المحور الرابع

علاقة المؤدى بالمتلقى

علاقة تعسفية سيادية؛

علاقة فصل تام بين خشبة المسرح التقليدية وجمهور المتفرجين

كسر خشبة المسرح التقليدية ومزجها بالصالة وبالجمهور.

أو خلق أماكن ومساحات وحلبات مسرحية بعيدة عن الخشبة التقليدية والمسارح بمعمارها التقليدى.

أو الهروب تماماً إلى الشوارع والتجمعات الجماهيرية أينما كانت.

التجريب المسرحى
بين التنظير والتفعيل

هيثم يحيى الخواجة *

كثر الحديث فى الآونة الأخيرة عن التجريب، ودارت مناقشات ومداولات حاول من خلالها الباحثون والمختصون الوقوف عند أفقه وتطلعاته.

وبالرغم من ذلك، فإن التجريب يبقى موضوعًا ثرًا لمناقشة سماته وأهدافه. وإذا كنت سأدلى بدلوى بين الدلاء، فلأن تساؤلات كثيرة أعتقد بأهميتها كانت تنفر بين الحين والحين إلى الذهن، تبحث عن إجابة جلية:

متى ظهر التجريب؟ ولماذا التجريب؟ وكيف يجب أن نفهم التجريب؟ وما علاقة التجريب بالنص المسرحى؟ وما الرابط بين التجريب والموروث الشعبى؟

متى ظهر التجريب؟

لا يمكن لأحد تحديد تاريخ التجريب إلا إذا عرف زمن بدء انطلاقة الفكر؛ لأن التجريب فى التأليف مرتبط بالإبداع فى كل الأزمان والعصور. وإذا كان العصر الجاهلى ـ حسب ما وصلنا ـ هو الحضن الأول للإبداع، فإن نظرة مدققة لنتاجات هذا العصر تعرف القارئ المدى الذى وصل إليه التجريب، خاصة فى الشعر، إذ إن المسرح لم يكن قد تبلور إلى الشكل الذى نعرفه. لقد تابع التجريب دوره فى كل مرحلة من مراحل التطور، ومازال يأخذ دوره الفعال فى عصرنا الحديث.

لماذا التجريب؟

من غير الطبيعى البحث عن الإبداع دون التجريب؛ لأن الأول لا يجد مناخه فى حالة السكون والركود، وهذا يعنى أن الإبداع عدو الجمود، وصديق الحركة والتطور. وبالتالى، فإن التجريب صنو الخلق والابتكار، والظل المكين، والآلية المحركة والدافعة نحو انطلاقات ترفض المتكلس والباهت.

ومادامت العلاقة بين التجريب والإبداع جدلية، تمثل حركة الحياة وضوءها المتجدد، فإن الحديث عنه دون التجريب يغدو ناقصًا إذا ما أراد الباحث الوصول إلى معرفة مدى التطور الذى وصل إليه العطاء الفكرى. وباعتبار أن حديثنا يخص المسرح، فإن القول بأن التجريب المسرحى جزء لا يتجزأ من حركة المسرح

* ناقد ومبدع مسرحى، سوريا .

وتطوره أمر مشروع. ولو أجرينا دراسة متأنية على المسرحيات التى تواصل معها الجمهور ونالت إعجابه، وحققت تواصلا متميزاً معه، نجد أنها اعتمدت على التجريب فى التقاط لحظة التألق، وتحقيق الفن الإنسانى الراقى.. أذكر على سبيل المثال لا الحصر: (الملك هو الملك) ـ (سهرة مع أبى خليل القبانى) لسعد الله ونوس، (المفتاح) ليوسف العانى، (ليالى الحصاد) لمحمود دياب، (الحلاج) لصلاح عبد الصبور، (انت اللى قتلت الوحش) لعلى سالم، (الدراويش يبحثون عن الحقيقة) لمصطفى الحلاج، (المقامة الغجرية) لفاروق أوهان، (عرس حلبى) لعبد الفتاح قلعه جى (مازال الرقص مستمراً) لهيثم الخواجة ونور الدين الهاشمى، (أغنية الصقر) لفاضل السودانى.. إلخ.

كيف نفهم التجريب؟

إذا كان البعض يفهم التجريب على أنه خروج عن المألوف، وأسلوب فنتازى يبهر ولايؤسس، فإنه يكون فى الفهم الأول قد وقع فى حب المظهر وتغليب الخارج على الداخل وارتبط بشكلانية الفن. وفى الفهم الثانى ابتعد عن أهمية التوظيف فى الأداء، وربطه بكل ما يجرى على الخشبة فى الهدف الأعلى للعرض، لأن التجريب عندما يخرج عن المألوف، فإنه يستند على ماهو مألوف، وبذلك يدخل فى جدلية الفن ليحقق التطوير والسمو والتعميق. وعندما يستخدم المخرج «الفنتازيا» فإنما يستخدمها بطريق العارف والواعى بدورها ووظيفتها فى نسيج العرض.

وبناء على ما تقدم، فإن سقوط البعض فى عدم فهم غاية التجريب يعود إلى الاستغراق فى جانب على حساب جانب، أو عدم فهم سبل التجريب الداعمة للفن ولحركة التطوير من أجل الوصول إلى ما هو جوهرى وجديد فى معمارية العرض المسرحى.

إن ركامًا من العروض المسرحية التى صنفت تحت لواء التجريب لا تمت إلى التجريب بصلة، نظراً لأنها ظنت بأن الانغلاق، وولوج بوتقة اللافهم واللامعنى هو التجريب بعينه. لقد أخطأ هؤلاء مرتين: فى الأولى عندما لم يفهموا معنى التجريب قبل التصدى للعروض المسرحية، وفى الثانية لأن التجريب يعنى البناء وليس الهدم.

ولا غرو بأن التنظير والنقد يحملان بعض المسؤولية فى ترك مثل هؤلاء يتصرفون دون توجيه، خاصة أن البعض يرفع عقيرته مدعيًا أن التجريب هو لجمهور الخاصة (النخبة) لا العامة؛ بمعنى أنه ليس مهما أن يفهم الجمهور ما يعرض أمامه، مع العلم بأن الخاصة لا تعرف ـ أحيانًا ـ ما يجرى على الخشبة؟!

ومتى كان المسرح نخبويًا، وهو الذى تواصل مع فئات الناس كافة منذ مئات السنين؟

ثم، ما قيمة المسرح إذا فقد جماهيريته التى هى بمثابة الترياق للمريض؟

وقد أخطأ من اعتقد بأن التخلى عن تقاليد المسرح والابتعاد عن التراث والواقع المعيش هو أول خطوة من خطوات التجريب، مع أن الثابت عبر كل العصور أن أحسن العروض التجريبية هى التى ظلت مرتبطة بما تقدم، لأنها استندت إلى فن أصيل، وأفادت من تجربة مديدة هى ذوب قرائح مبدعين كبار. وطبيعى أن تبقى جماهيرية لأنها لم تنس الواقع الذى يتحرك الفنان فى إطاره، شاء أم أبى.

علاقة التجريب بالنص:

لا ريب أن النص هو أساس كل عرض مسرحى؛ لأن النص هو الذى يفتق رموزاً ودلالات تساهم فى القراءة الإخراجية وتساعد المخرج على تحقيق هدفه فى العرض. والسؤال الذى يمكن طرحه فى هذا المجال: هل هناك ارتباط بين النص والتجريب؟ وهل هناك نصوص عصيّة عليه؟

للإجابة عن هذين السؤالين، لابد من تأكيد أن العرض المسرحى كل لا يتجزأ، ومن غير الصحيح والدقيق الفصل بين النص المسرحى والإخراج، أو أى عنصر من عناصر العرض.

وانطلاقًا من هذه المقولة، نجد كثيراً من النصوص لم يستطع التجريب أن يطاله؛ إذ سدت الأبواب أمامه، وانكفأ على ذاته، وهذا مرده إلى أن هذه النصوص متحجرة وخالية من الإبداع والألق، لأن النص الجيد يحمل رؤية تساعد المخرج على التجريب، وكلما اقترب النص من الإبداع والابتكار، ازداد قربًا من التجريب، ولهذا كان التجريب فن المبدع وفن العطاء.

التجريب والمأثور الشعبي:

إن الرؤية القاصرة هي التى ترفض الموروث الشعبي وتضيع في إيجاد السبل التى يلتقى فيها التجريب مع المأثور الشعبي، وتغدو غير قادرة على العطاء؛ وذلك بسبب عدم وجود تناقض بين التجريب والمأثور الشعبي، وإن كل إقرار بهذا التناقض والتنافر هو محاولة لتجميد حركة المسرح في استيعاب الماضوية، والإفادة منها وصرفها عن «الحداثوية»، بل شل تطورها في المستقبل.

إن التجريب هو وعي التطور في المسرح وفهم حركة الحياة في الفن، ومن غير الدقيق فصله عن الماضي، وجعل خلفيته تستند إلى الفراغ أو اللامعنى. إن ما أعنيه ليس التمحور في أطر الماضوية، وعدم الاهتمام بالواقعية؛ لأن التجريب رؤية مستقبلية، وتجليات مسرحية نحو التجدد والتقدم؛ إنه تجاوز للتقليدي وليس طلاقًا له. فالشرط الحضاري يفرض على التجريب التطلع إلى الأمام بعد التسلح بالجمال والفكر والفن.

وحتى يخترق المبدع التقليدي لابد من فهمه معنى التجريب، ومحاولة توظيفه من أجل النقلة النوعية نحو المتجدد والمستقبلي، ولهذا، فإن مختبر الفنان التجريبي ليس إقليميًا ولا ذاتيًا، إنه عالم منفتح على كل النوافذ المشرقة لصياغة مفردات الخلق والإبداع، في مطبخ مسرحي صمم بأحدث وسائل الابتكار، لكي يواجه المخاطب بجاهزية تقنع، وإمكانات تدهش.

وما من شك في أن وجدان المخاطب يدرك لعبة الفنان، ولكنه في الوقت ذاته ينتظر أن يشاهد أسلوبًا جديداً في ممارستها ليعيش نشوة الإبداع من جهة، والفخر بموروثه من جهة أخرى، وبهذا يتخلص الفنان من الوقوع في مأزق التجريب من أجل التجريب، لأن ما هو مشروع - في رأينا - للمبدع المسرحي هو تجريب النفاذ إلى معطيات جديدة، دون إهمال أو نفي ما هو سابق أو سالف إلا إذا كان قد عفا عليه الزمن والفن.

وكلما توضح الهدف انكشفت الرؤية التجريبية، وسار الفنان في المنهج السليم لتحقيق ما يريد.

ومادام الموروث الشعبي حيًا بذاكرتنا، فمن المستحيل أن يغيب عن أذهاننا؛ فكيف نتخلى عنه ونحن نجرب من أجل التطور، وإرضاء جمهورنا المسرحي ؟!

إن هذا لا يعني أن يسيطر علينا الموروث الشعبي، بحيث يغدو التجريب نقطة في بحيرة واسعة. لكن الذى قصدناه هو الإفادة من هذا الموروث لخدمة التجريب والتطور، وتوظيفه من أجل رفعة الفن ورقيه؛ لأن موروثنا الشعبي، وما يحمله من طقوس شعبية، يتجلى أكثر مايتجلى في الفرجة التى تحمل من التجريب الكثير، والتى تحمل دلالات يمكن أن يفيد منها التجريب في خلق عوالم مسرحية جديدة مدهشة. إن المشكلة تكمن في كيفية توظيف هذا الموروث، وخلق العلاقة المتناغمة والمتناسقة ما بين المأثور والتجريب في النص المسرحي. وأستطيع تشبيه المأثور بالنهر الدفاق الذى بدأ عندما أشرقت شمس الحياة، وظل يتدفق. وهذا يدل على أنه عنصر فعال في التكوين الفني؛ لأن التجريب يتمتع بسمات فذة، وآفاق غير محدودة، ولهذا، فمن الطبيعي أن يضيء الأول بعض مناحيه واتجاهاته. وإن السعي إلى تغييبه هو دخول في المظهرية المبهرجة، وإبراز العضلات، وتعمية الملامح بسبب عدم الاستناد إلى قاعدة تمكن المبدع من عدم الغرق في الرمال الرخوة.

لقد كان الموروث، ومازال، مصدراً مهما لكل عمل مسرحي اعتمد التجريب أساسًا في تحقيق قفزة نوعية جماهيرية، ولن يكون التجريب مقنعًا ما لم نع هذه المقولة، ونعرف كيف نستغلها.

التجــريب
فى المسرح المصرى*

هدى وصفى **

يعرف ميشيل كورفان التجريب على أنه «ليس تياراً فنيا ولكنه مفهوم». ولو اعتمدنا على هذا التعريف، لقلنا إن التجريب لا يتعامل مع مدارس فنية بعينها، ولا يعد نوعا من الطليعية، لكنه مجموعة من «المغامرات الفردية».

وفى سياق آخر، يرى بريخت فى مقاله عن المسرح التجريبى الذى كتبه عام ١٩٣٩، أن كل ماهو غير أرسطى يعتبر تجريبيا. ولذا، فإنه يدعو سترندبرج وجوركى وتشيكوف وشو بالتجريبيين، وأظن أن هذا المفهوم هو الذى نستطيع أن نستشفه من الدراسة التى كتبتها حياة جاسم محمد سنة ١٩٧٨، تحت عنوان (الدراما التجريبية فى مصر ١٩٦٠ ـ ١٩٧٠ والتأثير الغربى عليها). إن التجريب، من هذا المنظور، هو الرغبة فى التجديد والاحتياج إلى تدمير شفرات بعينها. وهناك إرهاصات تطبيقية تبنت مصطلح «تجريبى» بمعنى الاختلاف عن الأشكال والتقاليد الدرامية المتوارثة، منذ محاولات مارون النقاش ويعقوب صنوع فى القرن التاسع عشر لإدراج النماذج الأوبرالية الإيطالية والدراما الفرنسية فى سياق شرقى.

وتبلورت، فى الستينيات من هذا القرن، محاولات تجريبية مهمة للكتاب المسرحيين المصريين، وظهرت فى نشاطات مسرح الجيب والمسرح العالمى ومسرح المائة كرسى ومسرح القهوة ومسرح الفلاحين.

وكانت الدراما المصرية تعالج التاريخ والمجتمع من وجهة نظر كلاسية؛ بمعنى أنها كانت تقوم على الفصل بين المأساة والملهاة (وإن غلبت الميلودراما) واستخدام حبكة تتطور تطورا خطيا وتتمركز حول شخصيات محدودة العدد.

* هذه مراجعة سريعة هدفها الإشارة فقط إلى بعض الإنجازات التى تمت فى المسرح المصرى فى إطار مايمكن أن نسميه «بالتجريب»، ولكنها لا تغنى عن التحليل الدقيق الذى سنتوافر عليه فى وقت لاحق.

** أستاذ النقد الأدبى بقسم اللغة الفرنسية، جامعة عين شمس، مدير مركز الهناجر للفنون بالقاهرة، نائب رئيس تحرير «فصول».

وظهرت الدعوة إلى نحو «مسرح مصرى» (يوسف إدريس) و«قالبنا المسرحى» (توفيق الحكيم) و«السامر» (محمود دياب)، وإن كان بعض النقاد يرى في مسرحية نعمان عاشور (الناس اللى تحت) عام ١٩٦٥ بداية مرحلة تجديدية في المسرح المصرى. وقامت حركة الترجمة أيضا بدور في هذا المضمار؛ وقد ترجم كثير من المسرحيات التجريبية في الستينيات مع تأكيد بعض الأشكال التجريبية، كما في مسرحيات بريخت الملحمية، ومسرحيات العبث واللامعقول لبيكيت ويونسكو وبنتر وآلبى وجينيه وآردن ودورينمات ويولت وفريش وفايس وهواتنج. وظهر الكثير من المراجعات والدراسات لكتب غربية عن نظريات الدراما وتقنياتها، وعن كتاب أمريكيين ومن مختلف الأقطار الأوروبية؛ أمثال تنيسى وليامز ويوجين أونيل وسارتر وكامو وجرودو وآرابال وبيراندللو وتشيكوف وإبسن وبختر وجلدرود وآنوس وأوديبرتى وكوكتو.. إلخ، وأصبحت مصطلحات مثل «تراجيكوميدى» و«دراما ملحمية» و«لامعقول» و«المسرح داخل المسرح» و«الدراما التسجيلية»، لها عند المتلقى مدلولات وصياغات مغايرة عما تعارف عليه المسرح والمسرحيون من قبل.

وفى فترة السبعينيات، تجدر الإشارة إلى عطاء نجيب سرور، وإلى محاولة عادل العليمى (مسرح المناقشة). وإذا كانت هذه الفترة قد شهدت تراجعاً في الإبداع والتنظير، فإن هذا التراجع ظاهرى فحسب؛ إذ تبلورت في هذه الفترة فكرة «الجماعات المسرحية»، وقد ارتبطت بداية السبعينيات (١٩٧١) بترجمة فاروق عبد القادر لمسرحية بيتر بروك (نحن والولايات المتحدة). كما ترجم فيها عبد السلام رضوان (مسرح الشارع في أمريكا) سنة ١٩٧٩، وأخيراً ترجم فاروق عبدالقادر في نهايتها - ١٩٧٩ - كتاب جيمس روز إيفانز (المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم).

وفى الثمانينيات، قدمت مساهمات مهمة، سواء على مستوى الإبداع أو التنظير؛ فقد كثرت الدراسات التى عنيت بالمسرح في الغرب منذ عام ١٩٦٨، والتى اهتمت بدراسة المسرح دراسة علمية، والعمل بروح تجريبية لتطوير فن المسرح إلى مستوى العلوم الإنسانية. وقد ظهر هذا الاهتمام متأخراً في الخطاب المسرحى العربى، وكان لظهور مجلة «فصول» عام ١٩٨٠ الفضل في نشر دراسات عن السيميولوجيا والتحليل السيميولوجى للعرض المسرحى (أسامة أسعد، هدى وصفى)، ونشرت ترجمة فاروق عبد القادر لكتاب لبيتر بروك (المساحة الفارغة) عام ١٩٨٦ وأتبعها بترجمة أخرى لكتاب بروك (النقطة المتحولة)، وساهمت مجلة «فنون» التى كان يرأس تحريرها عز الدين إسماعيل سنة ١٩٨٨ بعددها الأول عن التجريب؛ وكان يحتوى على مائدة مستديرة حول مفهوم التجريب، وواكب ظهور هذا العدد المهرجان الأول للمسرح التجريبى، ثم كانت هناك أيضا ترجمات عدة، بجهود متفرقة، في إطار المهرجان، منها - على سبيل المثال لا الحصر - ترجمات نهاد صليحة، رفيق الصبان، هدى وصفى، أحمد سخسوخ، وغيرهم، وذلك على مدى السنوات الأربع الأولى قبل إنشاء «مركز اللغات والترجمة». وأحسب أن هذا الحصر دقيق بما فيه الكفاية، وإن كان يحتاج إلى توثيق وإضافات.

إذن، لا يزال التجريب في المسرح العربى يعزز خطابات تتماهى مع نظريات الدراما، صياغة ورؤية، لترويج القول القائل بالتفاعل الإيجابى مع تجارب ونظريات مسرحية عالمية. وبالمقابل، هناك خطابات من نوع آخر، تريد التمرد على الأساليب والقوالب الجاهزة في الكتابة، وتتيح للتجريب إمكانات صياغة نظرية جمالية، وتقدم من الرؤى والتقنيات الفنية مايسمح بتحول وديناميات المسرح العربى وإضافاته النوعية وانفتاحه على التجارب والتجريب في المسرحى الغربى.

إن التجريب المسرحى يعنى، أيضا، تغيير خارطة الإبداع المسرحى داخل مجموعات مسرحية أو جماعات أو «ورش» تعرف بالثقافة المسرحية. ومن هنا، كان طرحنا فلسفة «الورشة» فى «مركز الهناجر». إن الإجابة النظرية لم تعد أساس التجريب، بل إن سؤال الورش لا يتعلق بكيفية التعامل مع الكلمة، ولكن بكيفية التعامل مع العرض المسرحى بوصفه علامات؟

لماذا الورش المسرحية فى الهناجر؟

معلم من المعالم الجوهرية لرسالة مركز الهناجر للفنون، هو «الورش المسرحية»، ونحن لا نتعامل مع هذه الفكرة باعتبارها ترفا ثقافيا، وإنما بوصفها حاجة أساسية تعبر عن الرغبة الملحة لشباب المسرحيين، من الممثلين والمخرجين والمؤلفين والنقاد ومهندسى الديكور (السينوغراف)، فى تحصيلهم المعرفى والواعى بمفردات اللغة المسرحية، والسيطرة على أدواتها.

ولا نزعم أن «الورشة المسرحية» داخل مركز الهناجر للفنون فكرة وليدة هذا المركز، أو أنها استكشاف جديد قد تبناه، وإنما هو تواصل لمشروع[1] كان يتم تارة، فى فترات زمنية متباينة بمسرحنا المصرى، ويتوقف تارة أخرى.

الإضافة المهمة لهذه «الورش المسرحية» بالمركز أننا أخذنا على عاتقنا محاولة الاستعانة بخبراء المسرح العالميين[2] فى شتى مجالات العمل المسرحى؛ للإفادة من خبراتهم وتجاربهم من ناحية، واستكشافاتهم الجديدة فى عالم الفن المسرحى، عندما يتعاملون مع الشباب المسرحيين المصريين، من ناحية أخرى.

وهذا لا يعنى ـ على الإطلاق ـ أن هذا «الموديل» المقترح من قبلنا، يتضمن فى ذاته عدم الاعتراف بمحاولات الفنانين السابقة وغيرهم، أو التقليل من أهمية ماكان يقترحه هؤلاء المبدعون المصريون، أو أننا ـ فى نهاية الأمر ـ نسعى إلى فرض هذا النموذج من التدريبات على الساحة المسرحية؛ حيث يقوم على التجربة المسرحية التى يتبناها هؤلاء الخبراء الأجانب، وإنما ما نعنيه فى الجوهر هو إضافة محاولة جادة لتلك المحاولات السابقة، بهدف إصلاح حال المسرح المصرى، ليس من منطوق الكلمة المنبثقة عن «المادة النصية» ـ وهو أمر ينظر إليه بعين الاعتبار ـ بل من منطوق مفردات العرض المسرحى، ومن أهمها «الممثل». فالورشة تبدأ من الممثل، وتدور حوله، وتسعى إلى الاقتراب منه، بل تضعه فى قلب العملية المسرحية، لإيجاد علاقات جديدة بينه وبين مفردات العرض المسرحى.

ولعل أهم ماقامت عليه «ورش» هؤلاء الخبراء المسرحيين، هو البحث عن كيفية خلق هذه العلاقة الوطيدة، بعد تحليلها وتفنيدها، ثم وضع «المجرب/ الممثل الشاب» داخل العملية المسرحية برمتها فى إطار التجربة «الورشة» فوق خشبة المسرح، لاستكشاف أسرار العمل المسرحى وفنونه. وكان بحثنا يدور، كذلك، فى هذه الورش المسرحية، حول إعادة تقييم هذه العلاقات، والوصول إلى مدلولاتها الجوهرية، بهدف خلقها من جديد، من حيث هى مكون أساسى للممثل، ويتم تدريب الممثل على العلاقة بين المادة ـ الكتلة ـ الجسد فى الفضاء والزمن؛ أى البحث عن الإيقاع الموسيقى الداخلى لحركة الجسد أو المادة، وهذا يعنى أن الحركة أو الكتلة أو الجسد يمتلك فضاءه الخاص الذى يفرض لغة جديدة هى لغة الجسد فى الفضاء والزمان، وهذا يبرر أحيانا الاستغناء عن الكلمة مقابل لغة جسد الممثل الخاصة. ولأن خيال الصورة وأبعادها ورموزها أكثر عمقا من التقنيات، فإن المسرح الذى نسعى إليه يحاول تناول الواقع فى لحظة تغيره، كى يقترب من طاقة تعبيرية جديدة. والممثل، فى هذا الإطار، هو فاعل، ومشاهده هو «متفاعل»؛ لايشاهد ويتسلى بل يتفاعل.

وللوصول إلى هذه الطاقة التعبيرية الجديدة، نوجز هنا بعض العلاقات التى نود إدراجها فى برامج الورش بشكل منهجى:

- الممثل وأدواته (آلة نطقه - جسده - تعبيره الصامت - حركته).
- الممثل وعلاقته بالفراغ المسرحى العارى باعتباره أهم مركز من مراكز إسقاطه.
- الممثل وعلاقته بشركائه (Partner) من الممثلين.
- الممثل وعلاقته بالإضاءة المسرحية.
- الممثل وعلاقته بالموسيقى.
- الممثل وعلاقته بالمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار).
- الممثل داخل سينوغرافية العرض المسرحى وموقفه منها.
- الممثل والتعامل مع فنون الارتجال.
- الممثل وعلاقته بجسده.
- الممثل والتعبير الصامت.

كان هدف هذه الورش المسرحية بمركز الهناجر هو تأكيد وشائج هذه العلاقات، والولوج داخلها، لإعادة تقييمها ولإنطاق المسكوت عنه من أسرارها، والبحث فيها عن مدلولاتها الجوهرية، ثم إعادة خلقها من جديد برؤى غير نمطية لتغدو مكونات أساسية فى لغات الممثل المسرحية، بعد التخلص من عيوب فهمها، لتصبح متفقة مع أساليب الأداء المسرحى المعاصر ومناهجه القائمة على أحدث التجارب المسرحية العالمية (ستانسلافسكى - جروتوفسكى - بروك - جان لوى بارو - باربا - آرتو، شاينا - كانتور)، وغيرهم من مؤسسى فنون المسرح الحديث.

من هذا المنطلق، ينظر مركز الهناجر للفنون بعين إلى الفن المسرحى، وينظر بالعين الأخرى إلى رسالة الورش المسرحية، ساعيا إلى المشاركة - مع بعض التجارب المسرحية الأخرى التى تقدمها الهيئات والمؤسسات الثقافية الأخرى - فى بعث حالة مسرحية افتقدنا روحها وجديتها منذ ستينيات هذا القرن الذى قارب على الانتهاء. ومن هذا المفهوم، كذلك، حاولت هذه «الورش المسرحية» أن تقدم ثمرة تجاربها على شكل «شبه عروض مسرحية» Semi - Spectacle؛ فهى لاتمثل فى معظمها عروضا تهدف إلى إحداث الشكل النهائى لدالة «العروض المسرحية»، بقدر ما تمثل مرحلة متطورة من مراحل استكشاف الممثل لذاته واستبصاره بأدواته: فى أى طريق يسير؟! وإلى أية مرحلة وصل؟! وهى تساؤلات تنضم إلى تساؤلاته الخاصة التى لايصل الفنان الشاب/ المجرب، فى طرحها، إلى إجابات نهائية، وإنما تمثل له معلما صحيحا من معالم طريقه الفنى. ويمثل هذا الشكل من العروض محاولة مهمة لاكتشاف علاقة أخرى لاتقل أهمية عن العلاقات السابقة، وهى علاقته بالمتفرجين؛ أى المتفاعلين، فالمسرح الذى يقوم هؤلاء الممثلون باكتشافه، فى ورشهم المسرحية، إنما هو قائم - فى أساسه - على مخاطبة هؤلاء المتفرجين «المتفاعلين»، وإمكان إقامة الحوار معهم، وبهذا نصل إلى هدف أساسى لمفهوم الورش المسرحية بمركزنا.

نحن نسعى إلى خلق جمهور متذوق للعمل المسرحى الخالص؛ يراه المتفرج بمنظور آخر، وذوق جديد، يجعله يفكر فيما يشاهده، ويستمتع بما يراه. يستفز هذا العمل المسرحى جمهوره فيخلق رموزه الخاصة فى لغة تلقيه العرض المسرحى؛ لغة ليست نمطية ولاتقليدية، وليست ثابتة الأطر والبواعث، وإنما هى لغة تتشكل وفق كل عرض مسرحى على حدة، تجعل المشاهد يرى العرض المسرحى وفق «شفراته» المقترحة، وطبقا لما يشيده له فريق الممثلين مع مخرجهم فوق خشبة المسرح، داخل الإطار الزمنى المقترح وهو زمن العرض المسرحى. وبهذا، تتنوع لغة المتفرج، وتغدو لغة ثرية تتكون من لغات متعددة، تعبر كل منها عن متلق قلق يتمكن من فك أسرار رموز اللغة المسرحية؛ حيث يشارك فى إبداعها وابتكارها.. بهذا تتكامل وحدة العمل المسرحى: النص (الفكرة) - الممثل (الموصل - الفاعل) - المتفرج (المتلقى - المتفاعل).

تسعى هذه الورشة المسرحية إلى البحث عن هذا المتفرج وتستهدفه، ونحن نرمى من تحقيق هذا الهدف إلى خلق جمهور جديد؛ ليس فقط بمفهوم جمهور «الصفوة» ـ وهو أحد أهدافنا ـ وإنما نسعى كذلك إلى تكوين جمهور جديد يتماشى ذوقه وقدرات تلقيه مع التجربة المسرحية المقدمة التى تستجيب لهمومه وقضاياه وأطروحات عصره.

بعض نماذج من الورش المسرحية:

- ورشة جون ميشيل برويير وباسكال ليتيلييه فرنسا.
- ورشة يوزيف شاينا؛ خبير مسرحى ومخرج وصاحب فرقة مسرح تجريبية فى بولندا.
- الورشة الألمانية؛ ممثلة ألمانية وخبيرة مسرحية من ألمانيا + مخرج عربى

ورشة برويير وليتيلييه لتدريب الممثل (فرنسا) موسم ٩٣/ ٩٤

الفكرة:

إن الفكرة التى قامت عليها (ورشة برويير وليتيلييه) هى محاولة منح الشباب من هواة المسرح إمكان التعبير عن أنفسهم بتلقائية، دون رقابة فوق خشبة المسرح، بشكل أقرب ما يكون إلى الارتجال، دون تدخل من الخبير المسرحى الفرنسى. وعند المشاهدة يبدى الخبير ملاحظاته القائمة على منح هؤلاء الشباب خلاصة تجربته فى فنون الأداء المسرحى، وتدريبهم على معرفة عيوبهم واستدراكها، وذلك فى مرحلة أولى، ثم إعادة عملهم من جديد وفقا لهذه الملاحظات. وبهذا يحقق «المدرب» فى ورشته إمكان تبين الممثل عيوبه، ثم التخلص من هذه العيوب والإتيان ببدائل فنية تتيح لهذا الممثل/ الشاب أن يقدم فنه على أسس فنية صحيحة.

من بين هذه الملاحظات المهمة التى تمت أثناء «الورشة»، ما يتصل بفنون الحركة والتعبير والعلاقة بين الممثل وشريكه وعلاقة الممثل بالمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) وفنون الارتجال:

- يحاول المدرب أن يغرس فى نفوس الهواة داخل «الورشة المسرحية» حبهم للفراغ المسرحى وكيفية تشكيله وفقا للحدث الدرامى، وتحديدا للمكان، حتى لو كان هذا المكان متخيلا وليس واقعيا، سواء أكان داخليا أم خارجيا.
- تتسلسل عند المدرب إظهار الأمكنة؛ حيث يقوم الممثل حتى النهاية بالبحث عن منطقية الأحداث عبر هذه الأمكنة.
- عندما يحدث فرق واضح بين الشخصيات المختلفة التى يؤديها الممثل الواحد فوق الخشبة، ينعكس هذا فى حركة الجسد وتكويناته فى أشكال متنوعة، كل منها حسب تكوينه.
- لتأكيد مصداق ما نشاهده فوق خشبة المسرح يناشد المدرب ممثليه:

- إيجاد علاقة حميمة بين الممثل والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار)، وكتابة سيناريو واقعى منطقى ـ حسب تصوره ـ يتفاعل فيه الممثل مع هذه الإكسسوارات.
- أحيانا تصبح قطعة الديكور بطلا متكلما.
- الاهتمام بكل ما هو صغير أو ما يبدو ناقص القيمة فوق الخشبة، أى الاهتمام بالتفاصيل كافة.
- البحث عن مصداق الأشخاص التى يمثلها الممثل؛ فيجب أن يشعر المتفرج ـ المتفاعل: عن من يتكلم الممثل؟ وما شكله؟ وما الوظيفة المنوط به تحقيقها، وما الفئة التى يمثلها؟!
- يطلب المدرب بمسرحة الأحداث الواقعية وليس بتقديمها بشكل فوتوغرافى. يؤكد هذا المنطلق التفريق الضرورى ـ لدى الممثل بشكل خاص والفنان بشكل عام ـ بين مستويات الوعى ومعرفة الاختلاف الواضح

ما بين الواقع الحياتى والواقع الفنى الذى يتشكل فوق الخشبة ويختلف معه بشكل متباين.

- يطالب المدرب من الممثل الاهتمام بتركيب حركته فوق الخشبة دون أن تغطى حركته على حركة الممثل الآخر. تساعد الحركة على التحليق أكثر، وعلى تشكيل الممثل الفراغ المسرحى الذى يقع فى مركزه.
- الحركات غير المحددة التى لايتحكم فيها الممثل تغدو بلا معنى إذا لم يجد الممثل حركة تفيد الحدث أو لها خاصيته المميزة فى ذاتها، فالأفضل ألا يقوم الممثل بصنعها.
- لاينبغى أن تترجم الحركة الحوار المسرحى، بل ينبغى أن تضيف للحدث المسرحى أو تعلق عليه أو تؤكده.
- يجب على الممثل أن يخرج من نمطية الحركة التقليدية فى الزمان والمكان.
- تغيير نبرة الصوت وتعبيرات الوجه هى من العوامل الرئيسية التى على الفنان الاهتمام بها، وعليه ألا يتعامل معها بشكل نمطى أو تقليدى.
- الحركات الطبيعية - ينبغى أن تحال إلى حركة مسرحية مفيدة، تعود على الحدث بالكثير وليس مجرد نقل حرفى. إن الحركة تساعد - حسب قول المدرب الفرنسى - على التحليق أكثر فى عوالم يمكن للممثل تشكيلها والقيام بالرقابة عليها.
- قد يبدو ثبات الممثل فوق خشبة المسرح أكثر قوة من حركته الفعلية التى قد تبدو حركة ليس لها معنى.
- أحيانا يصبح من الأفضل للممثل أن يستعين بتركيزه فى التعبير، دون الاستعانة بحركة اليدين التى يمكن أن تغطى على قيمة الحركة أو الموقف الدرامى المطروح، مما يساعد على التركيز فى تكثيف طاقته.
- قد يدفع ثبات الممثل، وسكونه فى موضعه دون حركة فترة زمنية طويلة، إلى التعبير العضوى عن اللحظة الذى قد يدفعه إلى الصراخ، أو قد يتحول جسده وكيانه إلى رقصة أو تعبير أو صرخة تخرج من أعماقه كانفجار دون أن يتحرك خطوة أو أكثر، وقد يكون هذا التعبير أكثر بلاغة من الحركة نفسها.

هذه هى بعض الملاحظات الكثيرة التى أبداها المدرب الفرنسى فى ورشته المسرحية التى استمرت أكثر من شهرين عدة ساعات يوميا، وضع فيها يده على العيوب المتأصلة فى الممثل ليخرج من هذه الورشة أكثر وعيا بهذه العيوب؛ لتلافيها ولمحاولة إعادة صياغة أدواته الفنية من جديد.

يوزيف شاينا والتعامل مع سينوغرافية العرض المسرحى
موسم: ٩٣/ ٩٤

فى ورشة «شاينا» المسرحية :

أشرف «يوزيف شاينا» الذى يعد أحد رواد المسرح التجريبى البولندى والعالمى، على ورشة إعداد شباب الممثلين وكيفية التعامل مع العرض المسرحى باعتباره رؤية بلاستيكية تشكيلية. فالممثل عنده أصعب معضلة من معضلات أدواته الفنية، ويطالب الممثل بتكيف جسده مع الإطار التشكيلى لخشبة المسرح التى يشكلها شاينا فى نهاية الورشة المسرحية داخل العرض المسرحى (بقايا الذاكرة) بالمهمات المسرحية (الجوالات - السلالم - العربات - الأحجار - إطارات العجلات - والممثلين)، ليكون تشكيلا من الأجساد العارية التى تشكل مع كل هذه الأشياء لوحة مسرحية تشكيلية.

فى ورشته المسرحية، أكد شاينا أن المخرج المسرحى هو مؤلف العرض الأساسى، أما الكاتب المسرحى فيمثل نصه المسرحى مفردة واحدة من مفردات متعددة للعرض المسرحى؛ حيث يمثل الممثل بجسده وتعبيره الصامت وحركته همزة الوصل الحقيقية لكل هذه العناصر المختلفة (ديكورات تشكيلية أقرب إلى الرمز - قطع الإكسسوار - إضاءة - الفضاء المسرحى ذاته.. الكلمة)؛ فسرعان ما يتغير النص المسرحى ويغدو مجرد كلمات رامزة تستثير أو تفتح عوالم متعددة للممثل للاستعاضة عنها بوجوده المسرحى وبنبضه المسرحى وحركته

الداخلية، وجسده الذى يغدو آلة يعزف عليها معزوفته، كما شاهدنا تجربته (بقايا ذاكرة) بالهناجر.

فى (بقايا ذاكرة) يلخص شاينا [٣] خبراته وتجاربه السابقة؛ حيث تتداخل الخبرة الواقعية بالخبرة الميتافيزيقية؛ حيث يتعلم الفنان الشاب التعامل مع الشئ ونقيضه فى آن: الحياة/ الموت، المعاناة/ الاستقرار، الحب/ الكراهية، الشيطان/ الملاك، الصخب/ الصمت.. حيث تسعى التجربة إلى التوكيد الذاتى للحياة. فالتجربة تسعى سعيا حثيثا إلى تعليم شباب المبدعين مبدأ الخلاصة فى الفن، الأخذ من الأدب الإنسانى أعظم ما فيه من ميراث فكرى وإنسانى، ومن رموز تصبح رموزا عالمية لاتتقيد بالمكان ولا بالزمان. تعلمهم كيف يتعاملون ـ عبر هذه الخلاصة ـ مع أجسادهم، فيقتصدون فى الحركة، ويسعون إلى الوصول إلى جوهر ما تعنيه، وما يعنيه وجودهم ذاته فوق الخشبة. لذلك، يصبح كل شئ يقومون به فوق الخشبة ذا معنى، وليس خاليا منه، ولذلك أيضا يسارع الشباب المبدعون ـ عند شاينا ـ إلى البحث عن التكثيف فى التعبير، والتركيز فى التعامل مع المواد الفقيرة:

عروس قطنية تستحيل فى يدى ممثلة إلى حياة بأكملها، وتعنى لها حياتها وفرحها وألمها وشقاءها، إطارات سيارات تتشكل عند الشباب/ الممثلين داخل الورشة إلى دائرة يدخلون فيها ليقابلوا الموت ويلتفون فى دائرته، أو تتحول لعبة أو معاناة أو التفاف حول النفس، كما يلتف كوكب الأرض نحو الشمس بلا توقف.. السلالم التى تغدو للممثل لا أداة للصعود أو الهبوط فقط، بل تعنى السموق والبحث عن الخلاص، ومحاولة للقاء وهبوط للموت.. إلى غير ذلك من المهمات المسرحية التى يتعلم منها فناننا الشاب كيف يبعث فى جمودها نبض الحياة، فتشاركه اللعب فوق الخشبة، وتصبح شريكة له فى الإبداع، ويؤخذ كل هذا بعين الاعتبار على مستوى الشكل العام، الذى يجعل الممثل يتعامل مع كل هذه العناصر داخل سينوغرافية مسرحية تقوم بتشكيل كل جزء وكل ما هو موجود فوق الخشبة، كما لو أننا نشاهد عالما أو كوكبا آخر، يحيل الوقائع الحياتية إلى فن مسرحى خالص قلما نجد مثيلا له.

لقد أفاد شباب الهواة الكثير من «ورشة شاينا المسرحية»؛ حيث تعلموا أهم شئ فى العمل الفنى، النظرة الشمولية إلى العرض المسرحى الذى لايتوقف عند الكلمات الثرثارة أو الطابع الميلودرامى/ الصاخب، كما تعلموا كيف يفكرون فيما يفعلونه قبل حدوثه فوق الخشبة، وكيف يشكلون ما هو كائن بالفعل ليغدو معزوفة فنية رائعة.

وهذه الورشة تعتبر من الورش التجريبية التى عملت على زعزعة أركان الاستسلام لكل ما هو جاهز، وانطلقت من العمل المختبرى إلى صياغة خطاب مسرحى خارج سلطة النص اللغوى.

تجارب المخرجين المصريين والعرب

لاشك أن مركز الهناجر للفنون يحاول أن يحقق أيضا خطا متوازيا يسير مع الخط الأول لرسالته التى ذكرناها آنفا، أما الخط الثانى؛ فهو تلك التجارب المسرحية لفنانينا المسرحيين المصريين والعرب، وهدف هذه التجارب هو فى المقام الأول منح هؤلاء الفنانين الحرية الكاملة فى ممارسة إبداعاتهم، دون تدخل منا فى اختيار النصوص المسرحية أو فرض أشكال الصيغ المسرحية التى يطرحونها، وهى ـ ككل التجارب ـ تحتمل النقاش والتقييم القائم على النقد المتأنى لتحليل هذه العروض، وإدراك أهم ما تحققه للمسرح المصرى من إثراء أو إضافات، والوقوف عندها لاستخراج نقاط استفزازها واستثارتها للساكن الراكد فى مجتمعنا المصرى، على اختلاف مستوياته الفكرية والعقائدية والاجتماعية والسياسية وقبل كل شئ الفنية.

لذلك، اقترحنا فى مشروعنا تقديم عروض مسرحية حاول مخرجوها الاستعانة بشباب الهواة من الممثلين

المدربين فى هذه «الورش المسرحية»، ولعل من أهمها، كما ذكرنا من قبل:

ـ تجربة المخرج البولندى «يوزيف شاينا» بالتعاون مع المخرج المصرى هناء عبدالفتاح فى العرض المسرحى (بقايا ذاكرة).

ـ تجربة المخرجة الألمانية «ايوس شوبول» مع المخرج العراقى عونى كرومى على نص لبيتر هاندكه ترجمه محمد شيحه، وعنوانه (الساعة التى لم نتعارف فيها)، وقد استمرت طيلة شهرين بالاشتراك مع المركز الثقافى الألمانى.

ـ تجربة «نور الشريف» بالاستعانة بهؤلاء الشباب الهواة، وقد اشتركوا معه فى تقديم العرض المسرحى (محاكمة الكاهن) عن نص لبهاء طاهر، إعداد محسن مصيلحى ومن إخراج نور الشريف.

ـ تجربة المخرج العراقى الأصل السورى الجنسية جواد الأسدى (شباك أوفيليا) المأخوذة عن (هاملت) شكسبير، وقد استغرق إعدادها أكثر من شهرين، وهى تعتبر من أهم الورش التى شكلت مجموعة من الممثلين الشباب.

ـ تجربة العرض المسرحى (حفل خاص على شرف العائلة) من تأليف سعيد حجاج، واستعان فيها المخرج هناء عبدالفتاح بالفنانين الشباب ـ خريجى هذه الورش المسرحية ـ بالإضافة إلى ممثلين شباب موهوبين. وقد كان لمخرجينا الكبار نصيب فى الورش المسرحية فكانت:

ـ التجربة المسرحية (ديوان البقر) تأليف محمد أبى العلا السلاموني من إخراج كرم مطاوع، موسم ٩٤/ ١٩٩٥.

ـ التجربة المسرحية (الخادمتان) تأليف جان جينيه، من إخراج جواد الأسدى، وهى التجربة الثانية لهذا الموسم ٩٤/ ١٩٩٥.

ـ التجربة المسرحية (شهر زاد) تأليف توفيق الحكيم وتمثيل وإعداد جميل راتب، واعتمد فيها على ممثلين محترفين.

ـ التجربة الخاصة بالتعامل مع نص لمبدع شاب من خلال حماس مخرج متمرس هو هناء عبدالفتاح، وهى تجربة (حفل خاص على شرف العائلة).

إن هذه التجارب الفنية التى يتبناها مركز الهناجر إنما تحاول أن تطلع جمهوره على تجارب بعينها، تصاحبها الجدة والحداثة وتضع المسرح المصرى فى قلب المعاصرة.

موسم ٩٣/ ٩٤:

١ ـ ورشة أولجاى لتدريب الممثل (تركيا).

٢ ـ «الوثيقة» (برونوميسا): (فرنسا).

٣ ـ «بقايا ذاكرة» (يوزيف شاينا)، (بولندا).

٤ ـ «حفل خاص على شرف العائلة» (هناء عبدالفتاح).

٥ ـ الورشة الخاصة بتدريب الممثل (بروير + ليتيلييه) فرنسا.

موسم ٩٤/ ٩٥:

١ ـ الورشة الألمانية (ايوس شوبول + عونى كرومى).

٢ ـ «ديوان البقر» (كرم مطاوع).

٣ ـ «الخادمتان» (جواد الأسدى).

٤ ـ «شهرزاد» (جميل راتب).

٥ ـ الورشة الإيطالية (أنطونيا برناردينى).

٦ ـ ورشة الأوبرا المقامية (نداء أبومراد + هناء عبدالفتاح)، بالإضافة إلى ورش اهتمت بعنصرى الإضاءة والصوت للفنيين العاملين بالمركز.

هوامش:

(١) منذ السبعينيات وصولا إلى التسعينيات، كانت ثمة ورش مسرحية اختلفت فى الأساليب والمناهج، وصل فيما بينها عامل مشترك مهم، هو تدريب الممثل، وإصلاح العيوب التى التصقت التصاقا كبيرا بأدوات الممثل ولغة تعبيره على مستوى جسده وآلة نطقه. من أهم هذه الورش المسرحية: «ورشة نبيل منيب»، «ورشة عبدالرحمن عرنوس»، «معمل فرقة منف المسرحية» (هناء عبدالفتاح وانتصار عبدالفتاح) ـ فرقة منصور محمد وورشته الخاصة. و«ورشة حسن الجريتلى» التى تعتبر من أفضل التجارب المسرحية على الساحة، خاصة أنها محدودة الإمكانات المادية، وبوسعها أن تقدم رؤى جمالية حديثة، وقد مثلت مصر فى أكثر من مهرجان دولى.

(٢) راجع أيضا على الراعى هموم المسرح وهمومى كتاب الهلال سنة ١٩٩٣.

(٣) انظر مجلة **فصول** (المجلد الثانى عشر) العدد الثانى ـ صيف ١٩٩٣ صفحات ٢٣١ ـ ٢٥٥.

وانظر أيضا مجلة إبداع ـ العدد رقم ٨ ـ عام ١٩٩٣.



التجريب والشكل الشعائرى المقدس

عصام عبد العزيز *

«ليس ثمة طريقة أخرى غير الطريقة التى يتبعها الفنان وهو يلقى مزيدا من الضوء على سبل جديدة وطرق لم يكن لنا بها سابق عهد فى عقل الإنسان».

«ماكسويل أندرسون».

منذ أطلق فسفولد ميرهولد عبارته القوية المشهورة فى عالم المسرح:

«إن الجمهور قد وجد لكى يرى ما نريد له نحن أن يرى» .. حتى تردد صداها العميق فى وجدان المخرجين المبدعين[1] جميعا، الذين يطرقون كل أبواب التجريب ومصادره وأشكاله ومضامينه.

لقد كان ذلك المخرج الروسى الكبير من المخرجين المبدعين الذين وضعوا بصمات واضحة فى مجال التجريب المسرحي والدرامى أيضا؛ إذ إنه كان يملك ويعى مفردات لغة فن المسرح، ثم يطوع تلك اللغة لخدمة فكره وهدفه وأسلوبه المسرحى، هذا من ناحية الشكل. أما من الناحية الدرامية، فقد كان ميرهولد يعد «النص الدرامى» الذى يختاره لكى يحوله إلى «نص مسرحى»؛ وذلك لكى يخلق «ويجرب» أشكالاً مسرحية جديدة تثرى فن المسرح بوجه عام، وبالتالى كان لا يفصل بين الشكل والمضمون الدرامى المسرحى. لقد رأى ميرهولد أن الجمهور قد وجد لكى يرى ما يريد هو أن يراه، ومن ثم جمع بين التنظير، والتطبيق، وقد خرج عدد كبير من المخرجين الكبار من عباءة ميرهولد، بعد أن

* رئيس قسم الدراما بمعهد الفنون المسرحية بالقاهرة.

أضافوا أو بدلوا في تعاليمه؛ فهو ـ دون شك ـ الأب الروحي لكل من بيتر بروك، جروتفسكي، جرهام، وحتى ستفن بركوف. وإذا سلمنا بما كان يوجين أونيل يؤكده من أنه لا يستطيع تحطيم القواعد إلا من كان يعرف جيدا تلك القواعد، يمكننا أن نؤكد أنه لا يقوم بـ «التجريب» إلا كل من يعرف قواعد المسرح الأساسية[٢]، ولا يقترب من تلك الساحة ـ أي ساحة التجريب المحرمة والمفترى عليها ـ إلا كل واعٍ تماما بتراث فن المسرح والدراما، وبتطور هذا الفن.

فالتجريب لا يتم القيام به من حيث إنه تجريب فقط، وإن كانت تلك الفكرة مقبولة في حد ذاتها كما سوف نرى في هذا المقال، وإنما لأن هناك حاجة فنية ملحة تدفع المخرجين إلى محاولة «تجريب» خلق أشكال مسرحية أغنى وأعمق من الأشكال السابقة عليهم؛ إذ إن المخرج المسرحي لا يملك أن يخرج أعماله المسرحية للأجيال القادمة، لأنه لا يستطيع أن يدرك ويعي الحالة الروحية والنفسية والمادية للأجيال القادمة. إنه يخرج لجمهوره، جمهور عرضه؛ إذ إن العرض والجمهور شريكان فعالان في العروض المسرحية، كما أكد ستانسلافسكي مرارا وكما آمن ميرهولد أيضا[٣].

من ثم، لا يستطيع المخرج المبدع الاقتراب من منطقة التجريب إلا إذا كان واعيا تماما بالأشكال المسرحية المتنوعة التي صاحبت تطور فن المسرح والدراما؛ ليس في وطنه فقط وإنما التجارب المسرحية التي تتم في العالم المسرحي المنتشر بين بقاع الأرض.

ورغم اعترافنا الصريح بأن فن المسرح، في جوهره، ظاهرة ثقافية لصيقة بالمجتمع، تتخذ صبغة خاصة بكل مجتمع تتحقق فيه، فإن العلم يؤكد لنا أنه لا يوجد شعب من الشعوب لا يتأثر بالشعوب الأخرى أو يوثر فيها، خاصة بميراثها الثقافي؛ إذ إن الثقافة تهاجر من دولة إلى أخرى وتندمج أو تذوب أو تتأقلم مع المناخ الثقافي الجديد الذي تنتقل إليه. ومن ثم، تصبح القاعدة الأساسية التي ينطلق منها فن «التجريب» هي القاعدة العلمية الفنية الخلاقة.

فليس التجريب مقرعة نقرع بها أبواب المستقبل لكي نسمع فقط صوتها ولكي نبهر العالم بشكلها الجديد. التجريب ليس ساحة فضاء أو «رقعة فارغة» يستتر فيه الضعفاء فشلهم في فهم ما يقدمونه.

لقد أصبح «التجريب»، في هذا العصر، مصطلحا وكلمة مطاطية الشكل والمضمون، تماما مثلما أصبح المسرح الحديث مجرد «عاهرة» تقدم المتعة، كما أدرك بيتربروك الذي تمنى أن نستعيد ما فقدناه من مفهوم الشعائر والطقوس وننقلها إلى عالم المسرح[٤].

لقد أصبح التجريب، في آن، مصدرا لكل من الفنان المبدع الذي يطرق بفنه وبعلمه أبواب الآفاق الجديدة، لفن المسرح، كما أصبح كهفا يتوارى داخله أو خلفه كل من لا يحمل في داخله فكرا أو فنا.. بل يكفيه أن يعلن عن إفلاسه بكلمة تجريب!

وقد ترتب على ذلك أن أفسح التجريب للنقد، خاصة النقد المسرحي، مساحة كبيرة تسمح بأن نجد فيها كتابة الناقد الموضوعي المبدع الذي يقيم التجربة التجريبية المسرحية التي يشاهدها ويحلل أبعادها ودلالاتها الدرامية والمسرحية، كما نجد فيها كتابة الناقد الانطباعي الأميّ بقواعد المسرح والدراما، الذي يجرب هو أيضا نقده «التجريبي» ـ إذا صح القول ـ لكي يحمي ذاته بذاته خوفا من أن يكتشف جهله بالتجريب.

والتجريب ليس فقط ابن هذا العصر، بل هو ابن الإنسان الذي «جرب» ـ عبر عصور التاريخ ـ أن يحيا حياته على الأرض بكل أبعادها. التجريب كان وليد الحاجة، وحب البقاء دفع الإنسان إلى أن «يجرب» كل

السبل التى تكفل له الحياة وتكشف له سبل الغد والمستقبل.

لقد حاول الإنسان البدائى أن «يجرب» التعبير الفنى عن حياته وبيئته الخاصة. وكان الراقص البدائى أول من خطا خطواته التجريبية نحو فن المسرح، إذ إنه ـ عندما رقص رقصاته التعبيرية سواء الرقصات الدينية أو السحرية كان «يحاكى أفعالا» وكان أيضا يجرب أن يسيطر على الكون كله. وقد نجح، بذلك، فى جعل هذا العالم مسرحا لدراما الوجود الإنسانى.

إن رقصات الحرب والموت والصيد والجنس، وكل تلك الأنواع البدائية من الحركات التعبيرية ذات الإيقاعات المختلفة وذات الأغراض والوظائف المختلفة أيضا، كلها كانت تعد بمثابة خلق فنى استخدمه الإنسان للتأثير فى الآخرين، من ناحية، ولاختبار ذاته وقدراته على السيطرة على العالم الميتافيزيقى، بل أيضا على عالم الآلهة التى خلقها، من ناحية أخرى.

إن الطقوس الدينية والسحرية التى يرصدها لنا سير جيمس فريزر سواء فى كتابه (الغصن الذهبى) أو(الفولكلور فى العهد القديم) لدليل كاف على ارتباط تلك الطقوس بالدراما والمسرح، كما أنها تؤكد أن الإنسان كان «يجرب» من خلال تلك الطقوس تأكيد ذاته بذاته فى هذا الكون. وقد سلط جوردون كريج أيضا الضوء على تلك الفكرة، حين آمن بأن الراقص يعتبر المؤسس الحقيقى لفن المسرح[٥].

ومن خلال دراسة تاريخ المسرح العالمى، نكتشف أن كل المسارح العريقة ذات التقاليد المغرقة فى القدم ، قد انبثق من الرقص العفوى الارتجالى الذى كان يؤدى فى أعياد الآلهة القديمة، مثل إيزيس وأوزيريس، أو ديونيسيوس، أو شيفا.. أو غيرها من الآلهة القديمة، ونجد امتدادا لهذه العلاقة بين الدين والمسرح فى دراما العصور الوسطى، وبذلك يمكن تأكيد أن كل الأديان دramية الروح والجوهر والشكل، إذ إنها تضع الإنسان أمام قدره. فعلى سبيل المثال وليس الحصر، تفجرت الدراما اليونانية من الطقوس والرقصات والأناشيد التى كانت تؤدى فى أعياد إله الكروم والإخصاب ديونيسيوس. ثم حاول الشاعر أريون أن «يجرب» صياغة بعض الأشعار الشعبية العفوية ـ التى كانت تنشد من فرط الحمية الدينية لطقوس هذا الإله ـ صياغة فنية، كما حاول أيضا أن «يجرب» وضع «مؤد» ليكون بمثابة رئيس للجوقة، وقد نجح أريون فى كلتا المحاولتين.

ثم تقدم التجريب الدرامى خطوات إلى الأمام، وذلك حين وقف الشاعر ثسبس بلا خوف على عربة صغيرة كى يؤدى أو يمثل أو يحاكى الإله ديونيسيوس فى أعياده الطقسية، وكان يشترك فى حوار درامى مع رئيس الجوقة ومع الجوقة نفسها. يدفع الأحداث الدرامية تارة ويعلق عليها تارة أخرى، وقد نجحت محاولته التجريبية، وظهر لنا «الممثل الأول». ثم تبعه الشاعر الكبير اسخيلوس مجربا وضع «الممثل الثانى»، كما جرب سوفكليس أيضا وضع الممثل الثالث[٣]. أى أن التجريب الدرامى والمسرحى قد صاحب المسرح اليونانى طوال فترة نشوئه وتطوره وازدهاره.

وإذا كانت الدراما اليونانية قد تطورت من الطقوس والشعائر الدينية، فإن المسرح اليابانى والصينى والهندى قد تطور أيضا من الطقوس والشعائر الخاصة بكل دولة من تلك الدول، ومن ميراثها الثقافى والدينى والسحرى أيضا. ومن ثم، فإن العلاقة بين تلك الدول ومسارحها علاقة وثيقة الصلة بالتراث الشعبى؛ أى بفولكلور تلك الشعوب.

لقد أخذ ميرهولد ينقب فى المسرح الشرقى: الهندى والصينى واليابانى، لكى يستخلص منه الأشكال

والحركات المعبرة، إذ إنه يرى أن المسرح حركة وتجريب كما بهر مسرح «بالى» آرتو واعتبره النموذج الأعلى للفن المسرحى.

فإذا كان ميرهولد قد أكد أن الجمهور قد وجد لكى يرى ما نريد له نحن أن يرى، أفلا يمكن «تجريب» أشكال مصرية شعائرية وثيقة الصلة بتراث هذه الأمة؛ ألا نستطيع أن نقوم بدراسة أشكال قديمة قدم تاريخ الإسلام، ونحاول أن نقدمها بشكل جديد من خلال «تجريب» شكل جديد مقدس له مكانة كبيرة فى قلوب كل المسلمين، ألا وهو الإمام: خطيب الجامع. ألا يستحق هذا الشكل الدينى المقدس دراسة جادة، بغرض البحث عن منابع أكثر صدقا وأكثر التصاقا بالمجتمع. إننا، إذا قمنا بذلك، فإنما «نجرب» أن نسلط الضوء على هذا الشكل الرائع.

فإذا كان الحظر الذى فرضه رجال الدين فى مصر قد سيطر على المسرح المصرى، وحال دون تقديم الشخصيات الدينية، خاصة شخصيات الأنبياء والصحابة، على خشبة المسرح؛ بما جعل عدداً كبيرا من المسرحيات يرفض من جانب الرقابة والأزهر الشريف.. فهذا الحظر لا يلبث أن يتوارى أمام بعض أنماط شعبية مسرحية غنية بمواقفها المختلفة وتحظى بتأييد غير شعورى من جانب الشعب المصرى.

وإذا كانت المسيحية فى أول عهدها قد حاربت المسرح، فقد شاء القدر أن يسمح للمسرح بأن يبعث مرة ثانية داخل الكنيسة نفسها، فى شكل الأداء الطقسى للشعائر المسيحية.

كذلك الحال بالنسبة إلى العالم الإسلامى، فهناك شخصيات وأنماط تتمتع بالحرية كلها فى محاكاة جميع الشخصيات الإسلامية الكبيرة بل حتى الأنبياء أنفسهم. هذه الشخصيات تستطيع أن تردد أقوال الرب نفسه كما ذكرت فى القرآن وبطرق مختلفة وقداسة خاصة، وبشعور دينى عميق، سواء كان هذا الشعور صادراً عن وعى أو كان عفويا. كل ذلك يتم فى قلب حرم الجامع وأمام جميع المصلين، أو فى الأماكن العامة مثل الساحات الشعبية والمقاهى.

إنه الأداء الإسلامى الشعائرى، الأداء النابع من تقاليدنا العربية الإسلامية، وهو أداء ملتصق بالمجتمع المصرى، وله وقع خاص، وشكل ومضمون ذو قداسة عالية كما أنه أداء فردى يمتلك القدرة على المحاكاة والتأثير فى الجمهور، إنه الأداء الشعائرى لخطيب الجامع فى المساجد الإسلامية، وقريب من هذا أداء الراوى المجهول الذى يروى الحياة منذ بدء الخليقة، والأداء الكنسى الطقسى لراهب الكنيسة.

خطيب الجامع:

الأداء الشعائرى للإمام فى الجامع:

ففى صلاة الجمعة يتوجه أغلب المسلمين إلى الجامع لصلاة الجمعة حسب الشعائر الإسلامية. وقبل الصلاة يقف خطيب ـ وهو رجل دين له مكانة سامية فى قلوب الجميع، ومدرب على الإلقاء والخطابة، ذو صوت قوى عميق ـ على منصة عالية؛ ذلك لأننا فى الجامع نجد انفصال مقصورة الخطيب عن المصلين، فهو يجلس معهم قبل الصلاة ثم ينفصل عنهم عندما يعتلى المنصة العالية ويبدأ فى خطبة الجمعة التى يعظ فيها المسلمين، ساردا لهم من أخبار القصص القرآنى ومن أخبار الأنبياء بعض المواقف التى امتحن فيها الله هؤلاء الأنبياء، أو يصف بعض المواقف التى لعبت دورا مهما فى حياة الأنبياء أو فى تاريخ الدين الإسلامى. وهو، دون قصد، كلما تحدث عن أحد الأنبياء أو إحدى الشخصيات الإسلامية، يحاول أن يحاكى ما تقوم به هذه الشخصيات فى المواقف المختلفة، مصورا إياها حسب

تخيله وانفعاله، فى آن، وتبعا لما يهدف إلى توصيله إلى المصلين، مستخدما طبقات صوته وتعبيرات وجهه وحركات يديه ورأسه وجسده.

فهو، مثلا، إذا تحدث عن النبى موسى وأراد أن يردد بعض أقواله، نجد أنه أثناء الحديث المتواصل ذو انفعال قوى، وقبل أن ينطق ما قاله موسى يتوقف ويقول: «قال موسى»، ثم يتخذ صوتا عميقا ذا طبقة مختلفة عن طبقة صوته التى كان يواصل حديثه بها، مستخدما فى ذلك يديه وجسده وحركات وجهه، محاولا بكل هذا أن يبرز شخصية موسى بما لها من قدسية وجلال، بل نجد أنه كلما زاد انفعالا وتعبيراً وقدرة على الأداء زاد تأثيرا فى المستمعين والمصلين والمشاهدين فى الوقت نفسه، كما زادت استجابتهم له وترديدهم عبارات دينية مشهورة: «الله»، «صلى الله عليه وسلم»، «يارب»، «يا محمد يا حبيب الله»، «يا موسى يا كليم الله».

والقصص الدينى الذى يردد بواسطة الخطيب ينتمى إلى شكل محبب لدى جميع مسلمى الشعب المصرى. بل هو حريص كل الحرص على مشاهدة أداء هذا الخطيب. وقد استطعت أن أسجل بعض أقوال المصلين أثناء انفعالهم بأداء الخطيب. وليس هناك أروع من تعبير المصلين تحت تأثير هذا الجو والمكان الدينى، فهم يبدون كأنهم فى حضرة الأنبياء أنفسهم.

بل نجد أن هذا الخطيب عندما يصف استشهاد الحسين وصراعه مع قاتله، «يقوم بدورين» معا، مرددا حوارين؛ حوار الحسين وحوار شمر بن ذى الجوشين الذى ذبح الحسين ابن على:

«قال الحسين:.....

قال شمر: ......»

فهو يحاكى ويصور هذه الشخصيات بطريقته الخاصة فى أفعالها وحسب مواقفها المختلفة، وبمتابعة جمهور المصلين فى خشوع تام، بل حتى تسيل دموع البعض لاستشهاد الحسين فى سبيل رسالة محمد (صلى الله عليه وسلم)، وقد يحدث تحت تأثير هذا الجو الدينى أن يردد المصلون الدعوات للحسين، فى حين يردد البعض اللعنات على شمر ويبشرونه بنار جهنم الخالدة.

ويشترك الخطيب والمصلون فى حوار، مرددين بعض الأدعية الدينية التى تختمها شعائر صلاة الجمعة، حيث يرد المصلون على كل جملة من جمل الخطيب أثناء الدعاء إلى الله بالقول: «آمين».. «آمين».

«الخطيب: اللهم بارك الحسين.

المصلون: آمين

الخطيب: اللهم صل على رسولك محمد

المصلون: آمين».

ليس الأمر قاصرا على صلاة الجمعة، بل كثيرا ما يعقد هذا الخطيب جلسات أو حلقات خاصة، ويظل يردد على الحضور القصص الدينى والمواقف وأخبار الشخصيات الدينية المختلفة؛ بطريقته الخاصة التى تحظى بقبول الجميع الذين يؤمنون بأن هذه الحلقة حلقة دينية وشعيرة واجبة الأداء؛ حيث يتعلمون فيها أصول الإسلام وتاريخه وقيم الأنبياء، وهى بلا شك تحمل المتعة والتسلية والتعليم فى آن.

إن هذا الشكل وهذا المضمون نابعان من طبيعة وتقاليد الشعب المصرى. وإنى أتساءل: أليس ذلك الشكل شكلا شعائريا لأداء بسيط قدسى، أليس ذلك الخطيب هو مؤد شعائرى لعروض خاصة ذات طبيعة دينية سامية، أليس ذلك هو أحد الأشكال البسيطة للمسرح الطقسى المصرى.

أليس ذلك مصدراً خصباً للتجريب؟

الهوامش:

١ ـ جيمس بروس إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم. ترجمة: فاروق عبد القادر ، دار الفكر المعاصر، الطبعة الأولى، يناير ١٩٧٩، ص ٢٨
٢ ـ روجر. م بسفيلد: فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة ، ١٩٧٨، ص ٥٨.
٣ ـ إيفانز: المسرح التجريبي، ص ٢٧.
٤ ـ Peter Brook: The Empty space.Penguin . 1972. p.51.
٥ ـ جوردن كريج : في الفن المسرحي.ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الآداب، الطبعة الثانية،١٩٦٠، ص ٦٨.
٦ـ محمد صقر خفاجة وعبد المعطى شعراوى: المأساة اليونانية. الألف كتاب، عدد ٢٥١، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ص ١٠٦.



المسرح والتغيير الاجتماعى

دراسة مفهوم العرض المسرحى وعلاقته بالواقع الاجتماعى

عونى كرومى *

المدخل لفهم النظام الثقافى للمسرح

عنيت الدراسات بتطور الظاهرة المسرحية وصيرورة أوضاعها فى فترات زمنية متعاقبة، واهتمت بمشكلات النشأة والظهور وعوامل النمو والتدهور، وكذلك بتقنيات الممثل، والمؤلف، والمخرج، وعناصر النص المسرحى وبنيته، وتحليل ظواهر ومكونات العرض المسرحى (الفضاء، الخطة الإخراجية، الممثل، الحركة، المؤثرات، وكل ما يخلق الجو العام)، وأيضا تحديد الضرورة والوظيفة والخصائص والأسلوب وصولا إلى دراسة الخطاب المسرحى؛ حيث اتخذ المسرح فى الثقافات الإنسانية المختلفة أشكالا عدة منذ مرحلة المجتمعات البدائية؛ إذ ظهر فى المجتمع الزراعى أو مجتمع جنى الثمار والصيد والقنص كما ظهر فى عدد من البلدان والشعوب منذ فجر الحضارة السومرية والبابلية والمصرية الفرعونية، كما ظهر فى الهند واليونان واليابان، بل يمكننا القول إنه ظهر فى أكثر الثقافات على شكل فعاليات درامية مسرحية أو طقوس دينية أو دنيوية أو حكايات أو رقص، وحتى تلك العروض التى تعتمد الدمى وخيال الظل، والقائمة على عنصرين أساسيين من عناصر المسرح (الممثل ـ المشاهد) فى الزمان والمكان، حيث يقوم فيه المؤدى أو الراقص أو الممثل بإنتاج المعنى من خلال أدوات الممثل (الجسد ـ الصوت) أو من خلال الدمية أو عبر اختفائه وراء الماسك (القناع) أو أية أداة من أدواته المرئية أو السمعية. هذا المعنى الذى يتكون ويتركب ويعرض الفكرة أو الهدف من أجل تحقيق غاية، يستجيب للضرورة (أو الحتمية) نفعية كانت أم جمالية، وتتحقق فيه عناصر المتعة من خلال التتابع والتواصل بواسطة الشد والتشويق والإثارة.

إن أسباب ظهور المسرح ترجع فى أكثر الأحيان إلى عوامل إنسانية (اجتماعية أو دينية أو نفسية أو اقتصادية أو سياسية)، لأن الإنسان يشكل فيها العنصر الذى يقوم عليه الوجود الاجتماعى باعتباره جوهر

* أستاذ مشارك، جامعة اليرموك ـ كلية التربية والفنون، قسم الفنون الجميلة.

المجتمع. والإنسان بسبب وجوده فى الحياة وبقائه فيها، دخل فى صراع مع الطبيعة والمجتمع، كما دخل فى صراع مع نفسه، حيث جسد المسرح أو تماثل مع كل الفعاليات التى تتعلق بالظواهر التى يسعى الإنسان إلى السيطرة عليها من خلال اكتشاف وإيجاد قوانينها وتبريرها والكشف عن أسبابها ودوافعها، محاولا تعليل وجودها وتحليل كياناها وتفسير وجودها بشكل حسى وجمالى. لهذا، نجد أن المسرح قد بنى نظامًا ثقافيًا فى الحياة البشرية ضمن العلوم والمعارف الثقافية والأشكال التى عبر عنها الإنسان فى حياته؛ مثل نظام العمل، العلاقات الاجتماعية، البناء، السكن، التبادل البضائعى، أو نظام الإنتاج والتجارة والنظام العسكرى والإدارى والنظام الدينى والحاجة الدينية، واللغة، والحقوق، والطقوس والعادات والنظام الأدبى والفنى. ولقد سعى كثيرون إلى إدخال النظام الثقافى المسرحى ضمن النظم الثقافية الأخرى بالنظر إلى خصوصيته ووظيفته، مثل إدخال المسرح ضمن النظام الأدبى. وكاد هذا السعى أن يفشل، أو ظل ـ على الأقل ـ قاصراً ؛ لأن للمسرح نظامه الثقافى الخاص، وهو لا يعود إلى النظم الأخرى بقدر ما أخذت بعض هذه النظم مفاهيمه فى مجال الأجناس والأسلوب، كالذى حدث فى تفسير أرسطو الذى يستند إلى وظيفته وخصائصه ويقوم على أساس الاحتياجات الجسدية، لأن الجانب الجسدى يشكل الأساس وإن تداخلت مع فعل الجسد خصائص ونظم ثقافات أخرى؛ مثل اللغة، الموسيقى، التشكيل الصوتى أو نحت الفضاء. وقد نجد أجزاء وعناصر كثيرة فى المسرح تعود إلى نظم ثقافية وفنية متعددة، إلا أن المسرح يملك خصوصية لا تتوفر فى النظم الثقافية الأخرى؛ ألا وهى «الإنسان»، ولانقصد الإنسان الفنان المبدع فى النظم الثقافية الأخرى (الرسام، النحات، الكاتب، الشاعر)، بل نقصد الإنسان الذى دونه لا يمكن أن يتم العرض الذى هو «الممثل». إننا نعرف استحالة إنجاز أى شئ فى كل النظم الثقافية دون الإنسان ودوره وموقعه فى العالم والحياة، ولكن الإنتاج «المنتج الفنى» يبقى خارج حدوده ويبقى الفن هو إنتاج الإنسان. أما فن المسرح، فلا يمكن أن يتم فيه إنتاج دون الإنسان، ويبقى الإنسان الفنان هو بذاته «المنتج الفنى»، ومن خلال هذا المنتج يتحقق المعنى ويتم فى لحظة الحضور لا قبلها ولا بعدها، وما إن يختفى الممثل من على خشبة المسرح حتى ينتهى الإنتاج والمنتج ويعود إلى دوره فى الحياة كبشر عادى وليس كشخصية درامية تحقق المعنى. أما معنى حياته فيأخذه من سلوكه وفعله ومعاناته، بينما فى المسرح ينتج الإنسان الممثل معنى بذاته خارج معنى وجوده ومعاناته، أى أن نظام المسرح يقوم على الفنان الممثل، وعلى المادة التى هى الممثل نفسه منفرداً أو جماعياً فى داخل عرض مسرحى، ويكون الناتج الشخصية المسرحية التى تتماثل أو تتشابه أو تحاكى النموذج المراد تقديمه فى داخل صورة العرض المسرحى، التى نطلق عليها «الشخصية الدرامية» والتى تتميز عنها الشخصيات الأخرى فى الرواية أو القصة أو حتى داخل اللوحة التشكيلية، بالرغم من تداخل نظم ثقافية فى عملية الإنجاز أو التكامل أو تحقيق ديناميكية العرض مع المكان. إذن، المسرح والمنصة فضاء يشترك فيه الممثل والمشاهد فى إنتاج وتلقى المعنى فى الزمان والمكان نفسيهما، محافظاً على كلتا الوحدتين اللتين لا يمكن الفصل بينهما، كما أن أى فصل يلغى النظام المسرحى ويحيله إلى نظم ثقافية أخرى (كأن يتم تسجيل العمل أو العرض على الشريط السينمائى أو الفيديو أو حتى الشريط الصوتى)، أو أن يتم أخذ جزء من العرض المسرحى واعتباره الكل، مثل النص الذى يعتبرونه وحدة أو بنية العرض الأساسية؛ حيث عملوا على تحليلها وتفسيرها والتنظير لها دون النظر بعين الاعتبار إلى أن المسرح يقوم على ما يقدمه الممثل من فعل الأداء الذى هو تجسيد لفعل الشخصية أو الحدث، وهم فى كل ما قاموا به لم يتجاوزوا البنية الأدبية، حيث عملوا على دراسة النص المسرحى ضمن النظام الأدبى وليس النظام المسرحى. إن النظام الثقافى المسرحى يؤكد

أن المسرح شكل تعبيرى واتصالى متغير سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وبحسب الظروف الاجتماعية والتغيرات التاريخية، حيث يشكل المشاهد والممثل العناصر الأساسية لخصوصيته، كما أن وظيفته وأسباب ظهوره وضرورته الاجتماعية هى الأخرى مختلفة ومتغيرة، كما أن منابعه وأصوله مختلفة ومتداخلة. لذا، نرى أن أرسطو وأفلاطون قد توصلا من خلال دراستهما للأجناس الأدبية بأن الشعر يعود إلى المسرح، والمسرح يعود إلى الشعر، ولاشعر لاينتمى إلى واحد من ثلاثة: (المسرحية، الملحمة، والشعر الغنائى)، وذلك حسب الطرق الخاصة القائمة على مبدأ «المحاكاة» أو ما يسمى «المماثلة»، محددين المبدأ الواضح للشعر على أنه فن المحاكاة عن طريق الوزن واللغة والموسيقى، وهى «عبارة عن تقاطع بين إضافة ترتبط ارتباطاً مباشراً بعنصر التمثيل نفسه: فالسؤال عن الشئ المحاكى هو: ماذا، وعن طريق المحاكاة: كيف، وينحصر الموضوع المحاكى فى الأفعال الإنسانية: أو ـ بتعبير أدق ـ المخلوقات البشرية الفاعلة قد تكون متفوقة علينا: (نحن = عامة الناس)، أو مساوية لنا أو أدنى منا، ولا يجد القسم الثانى (= التساوى) محلاً فى «النظام»، ولذلك ينحصر مضمون المحاكاة فى التعارض: أبطال متفوقون/ أبطال متدنون، وتكون طريقة المحاكاة إما بالسرد (أى الشكل السردى الصرف بالمفهوم الأفلاطونى)، أو بتقديم الشخصيات الفاعلة بمعنى تقديمها فاعلة ومكلمة (وهى الإيمائية الأفلاطونية)، وهذا ما يطلق عليه التمثيل الدرامى (جيرار جنت ١٩٨٥، «مدخل لجامع النص». انظر ص ٢٥ وما قبلها).

ومنذ دراستنا للخصوصية عند أرسطو، ظهر لنا مع عنصرى التفسير والتحليل للنص إشكال جديد حول دور الكاتب أو الشاعر فى الجنس الأدبى الذى أطلق عليه الجميع «المسرحية»؛ حيث يرى أرسطو أن الشاعر يختفى وراء توزيع شخصيات مسرحيته. وفيما يرى أفلاطون، فإن الشاعر لا يتكلم فى الصيغة الدرامية باسمه الخاص، إنما تتكلم الشخصيات بنفسها، أو ـ بتعبير أدق ـ يستنهض الشاعر شخصياته؛ حيث ظهر لدينا تعريف أساسى بين طريقة المحاكاة وصيغة المحاكاة، وهذه محاولة للتفريق بين موضوع المحاكاة حيث حدد لنا «الموضوع المحاكى» وصيغة المحاكاة. كما أن وسائل المحاكاة ـ حسب رأى أرسطو ـ هى «الحركات» و«الكلام»، لهذا ظهر لنا من التقاء هذه الأصناف فى الصيغ والمواضيع والوسائل إمكانات عدة، منها:

١ ـ أن يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات المتفوقة أو أفعالها.

٢ ـ أن يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات المتدنية أو أفعالها.

وقد ميز من خلالها الفرق بين الملهاة والمأساة مثلما ميز بين الملحمة والشعر الساخر.

إن المسرح يتكامل ويرتقى فى مراحل اجتماعية ويختفى أو يندثر فى مراحل أخرى ليتخذ أشكالاً متقدمة ويتميز بقدرته التجريبية الاختبارية فى مرحلة ما، أو يبقى استنباطيا، أو يتدنى بالخبرة والتجربة والفعالية والانتشار فى مرحلة ثالثة، وكل هذا حسب تطور المجتمع حضارياً من مجتمع طبيعى إلى مجتمع متمدين؛ حيث تلعب النظرة السياسية والاقتصادية للمسرح دوراً مهماً فى فعاليته أو تحريمه، كما أن نظرة المجتمع (المؤسسة الاجتماعية) تلعب دوراً مهماً فى رقيه، إلى جانب أسلوب العاملين وجهادهم وبحثهم وتجاربهم وأهدافهم الاجتماعية والفكرية والمادية والتربوية، فإنها كلها تسهم فى تطوره أو تعمل على تدنى مستواه، لأن بهذا التدنى تتداخل الأنواع، وانحطاط بعضها يؤثر على ديمومته وعطائه وفعاليته. وعلى سبيل المثال، فإن تدنى الأعمال الكوميدية فى الموضوع والشكل وأسلوب التقديم كان سبباً فى تحريم المسرح، كما أن تدنى أخلاق العاملين فيه ساهم فى بعض المراحل والمجتمعات فى عزل المسرح ومحاربته، لهذا وجب علينا عند دراسة وضعية المسرح

وتقييمه «أن ننطلق من وظائفه الثابتة ومن نوعية ظهوره عند التكوين والتطور والتكامل، وهذا يرتبط بالتشكيلة الاجتماعية ـ الاقتصادية أو بأسلوب الإنتاج السائد، لأن للمسرح وظيفةً ومظهراً يختلفان من تشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية ما إلى تشكيلة أخرى، ويتبعانها بالضرورة والحتمية. وعندما نتحدث عن المسرح، يجب أن نفهم ماذا نعنى بكلمة «المسرح»: إنه «عرض» للحياة البشرية المشتركة والعلاقات المترابطة بين الفرد والمجتمع من جهة، وبين الفرد والواقع الموضوعى من جهة أخرى، أو كما يتصوره هذا الفرد عن جوهر الشئ. إن المسرح يملك وسائل مختلفة يعرض من خلالها علاقات البشر الأحياء وحالاتهم، ويقدم من خلالها «الشخصية، الشئ»، ويكون هذا العرض فى محيط جغرافى ثابت وفى زمن محدد وأمام مجموعة من الناس ثابتة، ويختلف التأثير فى هذه المجموعة. ومن هنا يتضح لنا حتمية إيصال كل أفعال الشخصية المقدمة. وحسب هذا المفهوم، لاندرس شكلاً متعارفاً عليه فى تشكيلة اجتماعية فحسب، إنما ندرس كل الفعاليات الفنية؛ إذ يجب علينا فى دراسة «المسرح» ألا نتوقف عند دراسة «النص المكتوب»، بل أن ندرس العملية متكاملة، بما فيها العرض المقدم، الإخراج والتفصيلات الأخرى..؛ ذلك لأن دراسة النص فقط ـ وإن كان النص جزءا جوهرياً من العرض ـ يمكن أن تأتى بصورة متكاملة تحمل كل السمات الأساسية لأى مجتمع، وحتى العرض المسرحى نفسه يخضع إلى التطوير المستمر. لذا، يتحتم علينا أن ندرس أو نبحث تاريخ المسرح من حيث هو كل متكامل، أو ندرس العملية الفنية وكل ما يرتبط فيها بعناصر العرض المسرحى، بما فى ذلك الجمهور، أى ندرس المسرح باعتباره «إنتاجاً للفن» وعلى أنه «عمل فنى»، و«مكان لتلقى الفن»، وكل ذلك فى ضوء التطور التاريخى (كرومى ١٩٧٩ «أطروحة فى المسرح العراقى القديم»، ص٤)، لأن الحضور المسرحى يشكل كلاً حياً.

لهذا، نجد أن تمثل الفعل على المسرح وحركته العضوية هى التى تشكل جوهر المسرح، وتقوم على إنشاء الحدث الدرامى، وتؤلف العنصر الروحى والمادى للمسرح كله، لأن العرض المسرحى يحقق صورة الوجود الإنسانى، ويخلق التضامن الإنسانى حول الهموم والقلق المشترك بين البشر، كما أن سر المسرح يكمن فى ما يملكه المسرح من قيم جمالية تعبر عما هو اجتماعى، لأن المسرح هو مجموعة رموز وعلامات ودلالات تجسد توازن الفرد مع المجتمع، فى لحظة خارج الزمان والمكان.

إن المسرح فى بعض المجتمعات يشكل ظاهرة ثقافية، وفى مجتمعات أخرى لايتجاوز الفعالية الموسمية (دينية كانت أم دنيوية اجتماعية)؛ حيث نرى أن هذه الفعالية تظهر وتختفى دون أن تترك أثراً واضحاً أو تسهم فى أى جانب من جوانب الحياة الثقافية والروحية، أو قد تصل فى بعض المراحل إلى صفة من صفاته؛ مثل فعالية المحاكاة وتقليد الأشخاص والسلوك والنمط، أو تدخل ضمن فعالية الاحتفال العام؛ حيث تأخذ بعض أشكال الاحتفالية جزءاً من فعالية المسرح وخصوصيته. لهذا، نجد أن كلمة «مسرح» يقصد بها هنا الرجوع إلى مركب ظاهرة تشارك فى تعامل المؤدى/ المشاهد، أى فى إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التى تشكل أساساً له. وبكلمة «دراما» نعنى من ناحية ثانية، ذلك الضرب من التخيل (Fiction) المصمم للتمثيل المسرحى والمبنى على أساس اتفاقات Conrentions درامية خاصة، فنعت «مسرحى» يقتصر بالتالى على ما يجرى بين المؤدين والمشاهدين، فى الوقت الذى يشير معه نعت «درامى » إلى شبكة العوامل التى ترتبط بالتخيل الممثل، وهذا لايعنى بالطبع أنه تميز مطلق بين جسمين يغاير أحدهما الآخر، نظرا إلى أن العرض، تقليدياً على الأقل، يكرس لتمثيل التخيل الدرامى، ولكنه تمييز يعنى بالأحرى مستويات مختلفة لظاهرة ثقافية واحدة بالنسبة إلى أغراض التحليل (كير إيلام ١٩٩٢ ، ص٧). إن اصطلاح «المسرح» عام أكثر

مما هو خاص، كما يعتقد البعض، فالمسرح أنواع واتجاهات وأساليب كما هى الحياة أفكار واتجاهات وصراعات ومذاهب وأنواع لما هو انعكاس للحياة، كما أن له استقلاليته الذاتية؛ حيث نرى ـ بوضوح ـ أن أكثر المذاهب والمعتقدات، حتى تلك التى حرّمته فى فترة زمنية معينة، عادت واعتمدته واستثمرته واستغلته أعلى استغلال، ولكن ما أن تناقض المسرح معها حتى كالت له العداء والحصار. لهذا نرى أن المسرح، عبر المسار التاريخى، لقى الاضطهاد والمطاردة والتحريم والمراقبة، مثلما واجهه التزييف والاستغلال والتدنى، أو حتى التخريب أو التحجيم والتدجين إن لم يكن بالمقدور إلصاق التهم الفكرية والأخلاقية بهدف تقليل فعاليته وإلغاء وظيفته المتناقضة إزاء طبيعة النظام السياسى أو الثقافى القائم. إن تاريخ المسرح عبارة عن قمم تشكلت عبر الزمن، ومراحل انحطاطها تتساوى مع عطائها فى مراحل الهبوط والتدنى، كما أن شكل المسرح والأسلوب والتقاليد والتقنية تختلف من نوع إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر أو فى داخل بنية تطور المجتمع عبر مراحل تطوره. إلا أن العديد من الأجزاء والعناصر تم إعادة إنتاجه فى الأشكال اللاحقة، أو تم استثمارها بسبب وظائف وغايات جديدة.

إن عوامل عدة تلعب دوراً فى تغيير مسار المسرح وشكله وطبيعته، بل حتى بإمكان المرء أن يتجاهل وظيفته، ولكن هذه العوامل تبقى حاسمة ومهمة فى العمل المسرحى؛ مثل المؤسسة المسرحية، الفرقة، الإنتاج، التسويق، الرقابة، المكان، الزمان، الحالة أو الموقف. فالمردود المادى للمسرح، مثلا، يحدد ويغير ويلعب دوراً مهماً فى بروز بعض الظواهر التى تغير من صفات المسرح ووظيفته، لأن الفن المسرحى هو إنتاج ككل إنتاج، له مردود مادى ومعنوى، وتتم فيه حسابات الربح والخسارة والجدوى الاقتصادية. إلى جانب قيمته الحسية والروحية؛ فحساب قيمة العمل الفنى المسرحى الثقافى والحضارى والإنسانى تتحدد من خلال تكامل عناصره وفائدته الاجتماعية والجمالية، وما يتركه من تأثير داخل المجتمع على صعيد المتعة والمعرفة والخبرة والتجربة، حيث يتم قياس جودته من خلال دراسة الأثر النفسى والروحى فى المشاهد. وما يؤثر فى كل مرافق الحياة والمجتمع معنوياً (فكرياً وثقافياً). لهذا، عملت الدولة فى أكثر النظم الاقتصادية اختلافاً وتناقضاً (النظام الرأسمالى أو الاشتراكى) على تبنيه وإنشائه ورعايته بهدف تحريره من القيود الاقتصادية التى تؤثر على مساره، وذلك من خلال مؤسساتها أو من خلال تحريض الأفراد وتشجيعهم على تبنيه، أو من خلال الدعم الاجتماعى العام عبر المراكز الإدارية. الآن المسرح، بعكس ذلك، سوف يخضع إلى المردود المالى والبحث المعتمد على التذكرة وسعرها الذى سيتناسب مع الشرائح الاجتماعية المحددة والقادرة على الشراء وبذلك يفقد المسرح رسالته وخطابه الاجتماعى والمعرفى الشامل والعام فى داخل بنية المجتمع، وينحصر فى دائرة التسويق المحكومة بالذوق والمتعة والتسلية، بعيداً عن القيم الجمالية والفكرية لمن يدفع ثمن التذكرة.

وظيفة المسرح الاجتماعية

إن المسرح يمنح الإنسان القناعة بالبقاء والوجود والتطور، كما يمنح الإنسان القدرة على تعويض ما يفتقده فى واقعه المعاصر؛ حيث يقدم ظواهر مفتقدة مما يشكل للإنسان المشاهد تواصلاً مع تاريخ وجوده أو التعويض عما افتقده بحكم التطور على مستوى الوجود المتمثل بالطفولة، أو التعويض عما افتقده فى داخل المجتمع خلال مراحل الانتقال والتغير الذى يشمل حياة الإنسان على أساس الإنتاج والبيئة، لأن المسرح يعيد التاريخ البطولى للفرد فى صراعه مع الطبيعة والمجتمع ونفسه، ويعمل على وصل خطوط المراحل الحياتية، «فنحن لا نستقطب الناس إلا إذا مثلنا أمامهم دراما أفعالهم لكى ننقذهم من الخمول، إلا إذا قدمنا لهم

المشهد المسرحي بطريقة ديناميكية». إن عملية الخلق الدرامي العفوية هذه صورة إثراء، كأنها تبلور كل ما ينتظره الإنسان من نفسه ومن الآخرين، صورة تحدد تصور الفرد الإنساني، فبالمسرح والمسرحيات -Theatral isation الاجتماعية يكيف الإنسان نفسه، وبهذا المعنى كان شيلر (والقول هنا لجان دوفينو) «يحسب أن المأساة الإغريقية كانت قد كونت وأنشأت الإنسان الإغريقي» (جان دوفينو ١٩٧٦، ص ١١).

فالمسرح كما يقول هنرى جوبيه: «معرفة للكائن أو اكتشاف الكائن من خلال المؤول الفعلي، وعلى هذه المعرفة أن تتم مسرتنا وتهيأ مثلاً أعلى، ونفرض عليها تقريبا واجب تجاوز نفسها» (المرجع السابق، ص ٤٦).

إن المسرح دائماً يعرض إشكالات أخلاقية، نحن مجبرون بالإقرار بوجودها، وعرضا لهذه الإشكالات أخذ أشكالاً جديدة ومتنوعة، ولهذا يجب على العرض المسرحي أن يثير في داخلنا الخوف والشفقة والقسوة، مثلما يثير فينا رغبة التفكير والمتعة.

علاقة المسرح بالواقع الاجتماعي

كثيراً ما نربط المسرح بالمجتمع أو نعطى للمسرح صفة اجتماعية معينة، وذلك بسبب الغلبة الإيديولوجية التي تقوم على تفسير بنى المجتمع من حيث هي عناصر مقومة للمسرح، وكثيرا ما يرتبط الخطاب المسرحي بنوع من البنية الاجتماعية أو الظاهرة الاجتماعية.

إن الإبداع الدرامي يحتاج إلى تجربة اجتماعية، ولكن ليس بالضرورة أن يسخر المسرح ويعلن عن إيديولوجية، فالتجربة الاجتماعية ضرورية لكل مبدع. ولكن ليس بالضرورة أن يدعو المبدع إلى نشوء البنية الاجتماعية وصياغتها أو الدعوى لها أو تبنى موقفها الإيديولوجي.

إن التجربة الاجتماعية قد تعلن عن خطاب معين للمسرح يمكن أن يقرأ بكل سطحية وبساطة، ولكن الإبداع لا يمكن أن يتوقف. أما عن التحليل السريع للمبدع على أساس تاريخي أو سياسي أو اجتماعي، فإن الإبداع الدرامي قد دخل في هذه البوتقة؛ لأن كل الحضارات والثقافات هي رد فعل لثقافات سابقة وتهديم لأشكالها وبنيتها، فلو كان العمل الإبداعي مرتبطاً بها فأين يكمن السر في بقاء الإبداع الدرامي في تشكيلات لاحقة؟ فلو أخذنا بعض الأمثلة عن النص المسرحي، لوجدنا أن بعضها يتوالد ويعيش خارج زمانه ومكانه ومرحلته التاريخية وبنيته الاجتماعية التي ظهر فيها، وقد ينعكس شئ ما في النص يمثل خواصها وطبيعتها، وذلك يتأتى من خلال التجربة الاجتماعية، ومن هنا يأتي الجواب على أنه لا يمكن لنا أن نفسر مجمل التجربة الجمالية والفنية استناداً إلى حقيقة أن الفن المسرحي هو تفاعل بين التجربة الاجتماعية والصياغة الفنية الدرامية لموقف المبدع في الزمان والمكان.

كثيراً ما تم ربط تطور المسرح مع تطور المجتمع، ولكن قليلاً جدا ما يرتبط تطور المسرح مع تدهور البنية الاجتماعية وتخلفها، وذلك لأن المسرح يعمل على تقويض البنية القديمة للمسرح. ولا يظهر المسرح في داخل المجتمع الأكثر تطوراً أو المتطور، إنما يظهر في داخل المجتمع الذي يؤول إلى السقوط؛ حيث نجد هذا النوع الفني يسعى إلى تهديم ما هو ميت وجامد في داخل المجتمع من خلال القدرة على تصوير هذه الصيرورة. ولكن في المجتمعات المتطورة، يمكن أن تعاد قراءة الأعمال الإبداعية على أنها صورة من صور التطور. كما قد تساعد بعض السمات في داخل كل تشكيلة اجتماعية على ظهور وتقدم المسرح عندما يمتلك في داخل المجتمع هامشاً من الحرية والديمقراطية. وقد يتطور بوتائر سريعة في مرحلة التغيير والتحول ومرحلة اكتمال دورة التكامل الاجتماعي وما يقوده فعل الاندثار من محاولة خلق معاكس يهدف إلى التغيير والبدء في خلق ولادة جديدة للمجتمع، من خلال عكس صورة موته في المسرح. وقد يستمد الخطاب المسرحي كفايته وقوته من قوة اجتماعية متصلة بفعل الإبداع المسرحي، ولكنه

لا يتكامل إلا مع إدراك تجربة الإنسان نفسها (المبدع والمشاهد) في الزمان والمكان. وقد يؤثر الواحد على الآخر؛ ليس عبر حقب زمنية مختلفة أو تغييرات اجتماعية مهمة أو مراحل تطور الوعي، إنما ضمن قدرة الخطاب المسرحي على عكس التناقضات؛ لأن الخطاب المسرحي هو عبارة عن الانفجارات العقلية التي تحدث ضمن سياق العرض المسرحي، فهو ومضات من الفهم الفني تنجم عن الاستيعاب العميق للبنية الدرامية الأساسية (المفردة الدرامية) التي تحقق روحية الفن.

إن فن المسرح هو فن الملاحظة والتركيز، ودونهما لا يمكن للممثل أو للفنان المقدرة على اختزان التجربة أو تمثل التجربة، والملاحظة هي المعين للممثل في إغناء خياله ومخيلته. والذاكرة الانفعالية هي التي يختزن فيها الممثل كل تجاربه المعيشة أو المكتسبة، التي هي حصيلة إبداعه في الملاحظة والتركيز، ومن ثم التحليل، ومعرفة البنى التي ستؤسس الشكل في الذاكرة المرتبط بمعنى محدد قد يحيله الممثل في ذاكرته إلى عدد هائل من المعاني في حالة قيامه بالربط والتنصيص، والسيميولوجيا؛ أي علم الدلالة، يعطي مجالا واسعا للممثل ـ وللفنان بشكل عام ـ من حيث قدرة البحث عن أدق التفاصيل. فكلما ركز الممثل في الدوائر الصغرى ثم الأصغر، وصل إلى حقائق تساعده على التحليل والتفسير؛ فالإنسان الذي يبحث عن المعنى والدلالات (أي الظواهر الكيفية السكونية في الحياة والطبيعة) عليه أن يسبر كل واقعة يلاحظها، خصوصا تلك التي تتعلق بالإنسان.

إن الذين يعملون في المسرح بهدف إنتاج معنى وتقديم خطاب مسرحي، يقع على عاتقهم بالدرجة الأولى دراسة البيئة في كل مراحلها وما أنتجته. إن إنتاج البيئة والمجتمع الذي تعيش في داخله الشخصية، ودراسة البيئة والمجتمع الذي ستقوم فيه الشخصية، يجب أن يتما بهدف الوصول إلى القاسم المشترك الأعظم لما تتكون منه البيئة المنقول عنها الحدث، أي البيئة التي ستقدم الحدث، وهنا يجب أن يكتشف المسرحي أساليب الإسقاط لأن قراءة التجربة ليست أبدا قراءة بسيطة إنما تستلزم مقدرة في التأثير على الواقع. إن للحياة معنى، والتفريط بهذه الفكرة معناه نسف كل الإبداع الفني والأدبي. ولأن للحياة معنى، فإن هذا يعني أن يكون للمسرح معنى مثله مثل مكونات الحياة الأخرى، وذلك لأن معنى المسرح ينتج من خلال عناصر ومكونات المسرح والقائمين عليه. إن معنى الحياة ينتجها البشر بشكل عام وبأساليب مختلفة لغايات متعددة، لهذا يجب أن يكون معنى المسرح موازيًا لمعنى الحياة، الذي يتمثل في حب البقاء والتطور. لهذا، يجب أن يكون ما يقدم على المسرح متصفًا بالمحبة والألفة والفرح.

إن إنتاج المعنى في المسرح غني جدا؛ فهو مجموعة العلامات التي تشكل نظام العرض المسرحي وتعتمد على جدلية إيصال المعنى وتلقيه بين المؤدي والمشاهد. لهذا، نجد أن علم الدلالة في المسرح يجب أن يفي بضروب الدلالة وبنتائج أفعاله الاتصالية، وعليه أن يفرض النموذج الذي يلائم كليهما؛ بحيث يصبح من الممكن أن يتحول المرسل إلى متلق والمتلقي إلى مرسل، لأن الاتصال هو نقل إشارة من مصدرها إلى متصدرها، وتعتمد على مصدر الاتصال (فكرة أو نبضة في ذهن المبدع) بواسطة: الشفرة ـ المرسل (الممثل) إلى العرض (الذي يشترك في تفسيره وتحليله كل من الممثل والمشاهد) إذا كانت علامات العرض اتفاقية تضمينية، رمزية، تصل إلى المتلقي (الذي يحيل العلامات إلى أشياء محسوسة ومدركة استنادًا إلى المعرفة الثقافية والمعايشة الحياتية والقدرة على التخيل التي تحقق الاستجابة)، وهذه هي عملية التفكير والتأويل والفهم والإدراك المعتمدة في النقل على:

أ ـ الآخرين عبر الصدى وما يمثله العرض من معنى.

ب ـ الممارسة (خلال اختبار التجربة المقدمة من التجربة المكتسبة أو المعيشة) أو القدرة على استحضار وتخيل التجربة أو تماثل التجربة، أي فصل الممارسة والتصنيف التي يقوم المشاهد بها من

خلال الفعل أو نقيض الفعل أو نتيجة الفعل فى فعل لاحق يقرره هو استناداً إلى واقعه وحياته (كير إيلام، ١٩٩٢، ص ٥٧).

علاقة العرض المسرحى بالواقع الاجتماعى

إن العرض المسرحى هو مجموعة من القناعات الضرورية، أى أنه نوع من الاتفاقات الموقعة بين الممثل والمشاهد كى يتصل الأول بالثانى وبالعكس، بهدف إنعاش الإحساس بالحياة، وجوهره يكمن فى النشاط الإنسانى المتمثل بالفعل وشكله، أى فعل العرض الذى يحقق حصول عملية الاتصال بهدف أن يتعلم المشاهد أو يتعرف قناعاته. وللعرض المسرحى لغة تقوم على أساس نظام دلالى يعرف بنظام العلامات (الإشارات) المرئية والسمعية، تستخدم فى داخله لغات عدة لنقل الأفكار بين المتكلمين من أجل تحقيق الشرط الاجتماعى الإنسانى فى التوصيل؛ فهو عبارة عن مجموعة علامات تعبر عن أفكار ومعانى وأحاسيس وعواطف ومشاعر ضمن الحياة الاجتماعية المعروضة فى الزمان والمكان للحياة المشتركة للبشر. وترتبط حياة هذه العلامات بمعنى الحياة الاجتماعية والفعل الإنسانى، وتعمل على تقديم خطاب مسرحى، لأن العرض المسرحى لا يقدم واقعًا قائما، إنما يجعل لهذا الواقع حركة وجود، بهدف الفهم والمعرفة والإدراك.

إن العرض المسرحى لا يمكن أن يقدم خطابًا مسرحيًا إذا لم يعتمد على الواقع والمجتمع والظروف الاجتماعية والتاريخية التى تسهم فى إخراجه، كما أن العرض المسرحى الذى يسعى إلى إلغاء الواقع والحياة الاجتماعية لا يمكن له أن يجد صدى أو قدرة على صياغة التأويل الذى هو جزء مهم من عناصر الخطاب المسرحى.

إن العرض المسرحى قد يقوم على آلية ونظام وأسلوب وطريقة ومنهج، ولكن لا يمكن أن تكون هى بذاتها حقيقة العرض إذا لم نهتم بالمكونات والعناصر، بالممثل الفاعل وبالمتلقى. إن معطيات العرض لا تكفى وحدها إذا لم تكن قادرة على خلق عرض مواز وفعل مواز عند المشاهد؛ لأن المشاهد فى المسرحية يعيد قراءة وتركيب العرض بالمعطيات ذاتها التى يحاول الممثل أن يبدع من خلالها.

إن العرض المسرحى لا يمكن أن يكتمل إلا عند الانتهاء من مشاهدته، أو قد يكتمل العرض عندما يشاهد المشاهد فى ذاته أو من خلال الحياة ووقائعها. يعيش العرض المسرحى مع المشاهد ويكتمل فى الحياة، من خلال قراءة هذه الحياة؛ حيث يقدم لنا خبرة حياتية بشكل جمالى، لأن العرض بدوره يقوم على قراءة الحياة ذاتها. كما يقوم العرض معتمدا على خلفية الكاتب والمخرج والممثل، وعلى خلفيات العاملين فى عناصر المسرح الأخرى، وعلى خلفية المشاهد الذى يعيد تحليل جميع بنى العرض وإذابتها فى داخل معرفته المسبقة، وتجربته وخبرته التى هى فى الوقت نفسه حياته وتاريخه وطقوسه وعاداته وثقافته.

إن المسرح هو إنتاج الحياة وفى الوقت نفسه نتاج للحياة. فالذى يقدم على المسرح حياة قائمة بذاتها تعتمد على الحياة الكلية للفرد داخل المجتمع. لذا، يجب أن يحمل العرض المسرحى جوهر الإنسان فى حركته وصراعه وتشابكه. ولا يكتفى العرض المسرحى بأداء الصراعات والتوترات فى داخل الوجود البشرى من دون أن يؤثر فيها. إن بعض العروض يحاول أن يعطى صوراً لبعض القناعات، ويقدم صوراً عن الدمار الإنسانى والكارثة، ولكن دون أن يقول شيئًا. إن الغموض المسرحى قد يكون مطلوبا فى تحريك المشاهد ودفعه لكى يلعب دور المبدع أو الفنان الخالق للعرض، ولكن ليس شرطًا أو هدفا أن يحول العرض المسرحى أى موضوع فنى جمالى إلى غموض مبهم. إن الخطاب المسرحى لا يمكن أن يتواصل من خلال عروض مسرحية تقطع الصلة بين العرض المسرحى والوجود الإنسانى، وما

يمكن أن يصنعه العرض المسرحى من قيم الإيمان أو الثقة. إن الإقناع بأن كل ما يقدم يعكس علاقة الإنسان بالوجود الإنسانى هو الذى يؤكد وجود الخطاب المسرحى بكل معطياته، وغيبة هذه العلاقات هى سقوط فى الوهم من خلال قناة أخرى تفقد الخطاب المسرحى قدرته على إثارة التفكير والمتعة وتسهم فى تطوير الجانب الروحى عند المشاهد. إن بعض الأعمال التى تدعى الطليعية أو التجديد قد يسقط فيما يعتمد عليه المسرح الكوميدى من المفارقة اللغوية أو المفارقة فى الأداء. إن المفارقات والتضاد الشكلى قد يقودان إلى حالة الضحك، ولكن ذلك لا يعطى أى قدر من المعرفة أو الحقيقة المراد تقديمها أو الإحاطة بها فى خطاب العرض. أما إذا ارتبطت المفارقة والتناقض والتضاد مع فعل الوجود فى داخل حركة المجتمع وارتباطه بالخطاب المسرحى، فسوف يتحول الموقف إلى فكرة، ويمكن أن تؤسس معنى لاحقا أو معنى يمكن إنجازه فيما بعد العرض.

إن العرض المسرحى لا يقدم دلالات لإثارة المخيلة والانفعال بعيداً عن تواصل العرض، بهدف إيصال خطابه، إنما يجب على العرض المسرحى أن يربط المخيلة بالواقع وبالتفكير. إن المخيلة غير كافية لإعطاء فرصة التخيل للإنسان بقدر ما يمكنها أن تستنفر الذاكرة الانفعالية وتربطها بالواقع، بهدف إغناء العرض وامتثال الخطاب المسرحى على أساس علاقة العقل بالمخيلة وعلاقته بكل أشكال الواقع المؤسس والمعيش فى الذاكرة من خلال ما خزنه من عادات وتقاليد أو دلالات سلوكية ونفسية واجتماعية، إن الإيماءة الاجتماعية التى حاول برخت تأكيدها من خلال الممثل، ما هى إلا شكل من أشكال الدلالات التى تعمل على إثارة الذاكرة والمخيلة فى آن، من أجل إيصال الخطاب المسرحى. إن العرض الذى يسعى لكى يكوّن الغموض أو يكون انعكاساً لهلوسة ذاتية مطلقة، هو عرض لايحمل وحدة العرض، ويسئ إلى خطاب المسرح الحديث، حتى وإن اعتمد على نصوص مؤسسة فى الذاكرة، معروفة مسبقاً عند المشاهد، محاولا وضع استنباط جديد لروحيتها أو الارتكاز عليها. إن المشاهد الذى يحضر إلى العرض المسرحى الذى يعتمد مثلا على نص (هاملت) أو (لير) أو (مكبث) من حيث هى نصوص مؤسسة فى ذاكرة المثقف على الأقل ومعروفة ـ المشاهد عندما يحضر هذا العرض فى خياله صورة خاصة به منبثقة من قراءته ومخيلته إلى جانب قدرته على تخيل النص استنادا إلى قراءة للواقع المستند؛ أى ما يمكن أن تخيله هذه النصوص إلى الواقع، يأتى المشاهد وهو محمل بعرض مسرحى متكامل، أو لنقل يحمل تفسيرا للواقع على ضوء المسرحية أو تفسيرا للمسرحية استنادا إلى الواقع المعيش، وإذا به يصطدم بشكل قائم بذاته يعتمد على تداعيات النص فى مخيلة المخرج، حيث نجد هذا الشكل قد تحول إلى معطيات، ليصبح خيالا أكثر فاعلية ونتاجاً لحماس المفسر أكثر من أى شئ قائم فى العرض المسرحى ذاته؛ أى أن المفسر للعرض هو الذى يلعب الدور الرئيسى فى إعادته لبنية العرض وليس على أساس ما هو مقدم، إنما على أساس الرصيد الذى يحمله المشاهد/ المفسر ليس للعرض فقط إنما للواقع مضافًا إليه قدرته التخيلية الأولى عن النص. وقد تكون هذه العروض مقبولة وتحتمل التفسير من قبل المشاهد، ليس لأن العرض المسرحى يملك خطابه الفنى إنما لأن المشاهد هو الذى يملك الخطاب، أما بالنسبة إلى المشاهد الذى يأتى وهو يحمل حسه الطبيعى فقط، ولايملك خلفية حول النص أو العرض، ولم يقم بعملية تفسير أولية ذاتية معتمدة على التخيل المسبق لما هو مقدم، فإنه سوف يقع فى ارتباك تفسير المعانى وأغراض العرض. إن التفاعل الجدلى بين المشاهد والعرض هو مايطمح إليه الخطاب المسرحى، ولكن بعدما يقدم العرض المسرحى معنى قائماً بذاته بعيد ارتكازه على الغموض وما هو غير قابل للتأويل. إن مخيلة المشاهد قد تكون هى زمان ومكان العرض، ولكن البواعث والمحفزات للعرض يجب أن تكون

من الثراء والعمق بما يسمح للمشاهد بالتفسير. ولايكتفى الخطاب المسرحى بتفسير التفسير بعيداً عن جوهر العرض الذى يقدم جوهر الإنسان فى بنية العرض.

إن لغة العرض المسرحى يجب أن تبنى على أساس نظام من العلامات تحمل فى كينونتها لغة الخطاب المسرحى. إن العرض المسرحى الذى يقدم أشكالاً محاولاً شحن الانفعالات فى المتلقى من نظام إنتاج المعنى، معتمدا على بصيرة المشاهد، قد يفقد لغة الخطاب المسرحى حتى وإن استثمر كل ما هو تمرد على الطبيعة أو التقليدية فى العرض. إن المعنى فى المسرح يمكن أن ينتج فقط استنادا إلى القواعد الأساسية المنظمة للعرض أو النص؛ لأن النظم الثقافية يمكن أن تدرس من وجهة نظر تزامنية، ما دام المسرح والفن يمكن أن يطورا علم الإشارة بل حتى الإشارة فى الحياة.

إن العرض المسرحى انعكاسات لعلاقات قائمة فى الواقع ولتطور هذه العلاقات فى التاريخ، لأن العرض المسرحى هو الكشف عن حالة اغتراب الإنسان فى المجتمع؛ أى كشف شبكة العلاقات المادية أو العلاقات الفكرية الروحية أو العلاقات المادية الفكرية فى ميادين الإنتاج المادى وميادين العلاقات السياسية والحقوقية، وكشف العلاقة والصراع بين الفرد والمجتمع، بين الحرية الفردية والاجتماعية، بين المجتمع المدنى والمجتمع السياسى؛ حيث إن العرض المسرحى يعرض الحالة الطبيعية والحالة الاجتماعية عبر وسيلة اصطناعية من أجل عكس الاستلاب وتحدّيه، أى تغريب الحالة بواسطة وسائل الفن؛ لأن العرض المسرحى يعرض الصراع بين الحق الفردى والوجود الاجتماعى.

خصائص العرض المسرحى

يمتاز العرض المسرحى بخصائص تحدد استقلالية المسرح وتؤسس فنه:

١ ـ الحضور المسرحى، ونعنى بذلك فعالية المشاهد فى الزمان والمكان المحددين، التى يتم فيها عملية التلقى والمشاركة التى تعتمد بالدرجة الأولى على الممثل والمشاهد، وتتيح للحضور القدرة على التعليق على ما يشبه الممارسة الاجتماعية.

٢ ـ إنتاج الممثل وعمله على تكوين الشخصية الدرامية التى هى نتاج للممثل ذاته، لشخصيته الحية وشخصية الدور، حيث يكون الممثل منتجاً للشخصية الدرامية التى ينتهى وجودها المادى بانتهاء العرض المسرحى وانتهاء تأثير الفعل فى داخل العرض.

٣ ـ التحويلية: وهى القدرة التى يتميز بها العرض المسرحى من حيث تحويل دلالة جميع الأشياء التى تفقد خواصها لكى تدخل فى خاصية العرض وإنتاج المعنى فيه (أى مسرحة الأشياء) أو حالة التمسرح.

٤ ـ التزامنية: وهى عملية الإدراك والاستيعاب، أى إدراك أكثر من شئ فى وقت واحد، والقيام بأكثر من فعل فى زمن واحد.

٥ ـ التركيبية: وهى القدرة على تركيب بُنى فنية تحافظ على مصدريتها وخصوصيتها، مثل الموسيقى، ولكنها تدخل ضمن تركيب العرض المسرحى (أى مسرحتها).

٦ ـ التكاملية: وهى بناء وحدة العرض المسرحى المتكامل الذى يفقد فى الجزء خواصه، ولكنه يبقى يشترك فى الكل، ويحافظ على وحدته، ويدركه المشاهد كشبكة من المعانى، كمعنى إيحائى.

٧ ـ التتالى والتعاقب الذى يعتمد على الدال والمدلول، أى مبدأ الاستمرار. إن العرض المسرحى لا يرتقى إلى فن إلا إذا امتلك خطابه؛ فالعرض المسرحى هو نظام للبنية الدرامية التى تقدم لنا خطاباً مسرحياً يمثل قوة إدراكية تسيطر على الأفكار، الأحداث، الأفعال، والسلوك الواقع تحت الاختبار، من خلال لحظة العرض وخطابه. إن معرفة عنصر أو مفردة من

المفردات الدرامية لاتمنحنا سيطرة كاملة على العرض المسرحي إلا إذا اتحدت مع بقية المفردات من خلال عملية التحويل والحضور والتكامل، فالعرض المسرحي ليس علامة مفردة، بل شبكة من وحدات سيميائية مختلفة ومتفاوتة تنتمي إلى الإنسان. وتقوم فعالية العرض المسرحي على قدرته على إثارة خطاب المسرح وإيصاله. إن العرض المسرحي وحدة سيميائية حيث يكون الدّال (أى الحامل ـ شئ أو مجموعة عناصر مادية) ويكون المدلول (الموضوع، الجمال الكامن فى الشعور الجماعى) . وتعتمد الوحدات السيميائية فى العرض على التعبير المسرحي، ويعتمد المسرح على إغناء الإشارات والبواعث والمحفّزات التى تحمل قيماً مرمّزةً اجتماعياً.

علامات العرض المسرحي

يعتمد العرض المسرحي على أنواع عدة من العلامات:

١ ـ علامة مثبتة ومقصودة وتحمل معنى.

٢ ـ علامة عفوية تعود ليس إلى المعنى المنتج بقدر ما تعود إلى خصائص التقديم أو المقدم.

٣ ـ علامة مترابطة (هى العلامة المسرحية التى تم إعدادها لتقوم بنجاح مقام مدلولها المقصود وتقسم إلى قسمين) :

أ ـ علامة قصدية.

ب ـ علامة لها صلة بواقع الممثل.

ويمكن أن نصنف أنماط العلامات فى داخل العرض المسرحي على النحو التالى:

العلامات الطبيعية:

يتم تعيينها بواسطة قوانين مادية تقتصر معها العلامة بين الدال والمدلول على علاقة الصلة والمدلول مباشرة (السبب ـ الدافع ـ النتيجة) .

العلامات المصطنعة:

ويتم تعيينها كنتيجة لتدخل إنسانى اختيارى (أى يصنع الإنسان الأشياء لكى يدلل ويشير إلى أغراضه) أى يتدخل فعل المراقب «المعلل» فى إقامة الرابط بين حامل العلامة والمدلول. ونرى ذلك بوضوح فى العرض المسرحي الذى يحول العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة، ويشمل ذلك تحويل الأفعال الإرادية فى الحياة إلى علامات إرادية، حيث تقوم ظواهر العرض بوظيفة الدّال ما دامت علاقتها بما تدل عليه متعمدة. وللعلامة فى العرض المسرحي دوران، الأول: تضمينى، أى قدرتها على تضمين كل مظهر فى العرض كى ينتج معنى مغايراً لخصوصية العلامة ذاتها، وذلك من خلال قدرتها وقابليتها على التحول بمعنى استعمال المفردة الدرامية (أى العلامة) فى أكثر من معنى، استناداً إلى قدرتها على الإيحاء بأشياء أخرى، أى بعلامات أخرى.

إن العرض المسرحي يجب أن يعمل على تحقيق زمانية ومكانية الخطاب المسرحي، ليس فقط على الأساس المشترك فى زمان ومكان المبدع والمتلقى إنما أيضا على أساس قدرة المبدع على خلق كينونة للخطاب مثلما هناك كينونة للزمان والمكان. لذا، نرى أن هناك علاقة تجاذبية تقوم بين الخطاب والمتلقى، فالعرض يدل على متلقيه ويتعدد به، والمتلقى يرتبط به ارتباط المستدل بغيره على نفسه وبه يتحول، وهذا ما يمكننا أن نطلق عليه حالة التغريب، بالرغم من أن المتلقى يتلقى الخطاب بوصفه منفعلا ومشاركًا فى صياغته.

إن العرض المسرحي مرتبط بزمن تقديمه وعصر متلقيه، ولكنه يكون مغرباً ومتجاوزاً آنيته وزمنه وأسباب تقديم العرض وحدوثه؛ فهو متغير عندما يكون على مثال متلقيه زمانًا وحدثًا، وهو خالد على مثال مبدعه ومتصل بإنجازاته؛ حيث نرى أن بقاءه وفعاليته غير مرتبطين باللحظة النفعية التى تم إنجاز العرض المسرحي خلالها.

إن العرض المسرحى له زمن قائم بذاته يعزز من استقلاليته، لأنه يعتمد بأسلوبه على صورة لمتغيرات لاتنتهى، وبهذا يمكن لنا أن نقول إن العرض المسرحى يمتلك خطاباً إبداعيًا لايمكن دراسته على أنه أسلوب لعصر من العصور، ولغة لزمن من الأزمنة، بل يتجاوز هذه الحدود إلى ما لانهاية، مثلما يجب على العرض المسرحى أن يمتلك الشروط الأساسية لكى يمتلك خطاباً إبداعياً، ومن هذه الشروط المعنى الكامن فى العرض، الذى لايمكن له أن يظهر ويتحول إلى خطاب دون وجود علاقه متبادلة بين المادة النصية (النص؛ شعراً كان أو نثراً) والمادة الضرورية التشكيلية، بين الشكل الصوتى والشكل الحركى وعلاقتهما بالجانب الدلالى، لأن الدلالة لايمكن أن تكوّن معنى دون ترابطها الحركى؛ حيث يتحول العرض بأكمله، وعمل الممثل بشكل خاص، إلى حالة من تسلسل حركى مترابط مع الدلالة. لهذا، يقوم الإخراج فى بنائه العرض التكاملى للخطاب المسرحى على أساس معنى الحركة؛ لأن الإخراج هو تحليل معنى الحركة من خلال الربط المبدع بين الحركة والمعنى بشكل جدلى. وما ينطبق على الحركة ينطبق على الإيماءة والإشارة؛ لأن فهم أية علامة مسرحية مرتبط بالمجموع التراكمى بين الدال والمدلول للحركة ذاتها، لهذا يجب أن يقوم النظام الحركى للعرض على أساس المبدأ المنطقى للتقابلات الثنائية بين الدال والمدلول، وبين المبدأ المنطقى لتماثل العلامة، وبين المبدأ المنطقى للرمز والإحالة والتعبير، لأن العرض المسرحى هو مجموعة التراكم للعلاقات الثابتة التى تقدم معنى محدداً ضمن زمان ومكان وبيئة العلاقات المتنوعة التى تحتوى على معنى قابل للتأويل والإسقاط. قد تتحول هذه العلاقات الثابتة فى الواقع إلى علامات متنوعة فى العرض المسرحى، عندما تعرض فى سياق غير مألوف أو مغرّب، وتتحول لكى تدخل ضمن العلامات المتنوعة. ربما نرى شخصية أو حركة أو فعلاً أو صورة تنتمى إلى زمان ومكان وبيئة وتعرض فى سياق زمن مختلف غير طبيعى مصنّع أو (مُنتج) على المسرح، ومع نسق عرض مسرحى غير متجانس. فالمعنى المنعكس فى العرض المسرحى معتمد على قيمته الأيقونية المثبتة فى الذهن، وعلى قدرته على تغريب المعنى وترابطه فى المعانى الناتجة عن الدلالات اللاحقة فى سير تدفق العرض المسرحى. فالحركة المسرحية تأخذ على هذا الأساس أشكالاً مختلفة، فهناك حركات يمكن أن يدركها المشاهد من خلال التماثل والتقارب والتشابه مع ما هو ثابت ومرسخ وأسطورى فى ذهن المشاهد، وهناك حركات تحاول أن تسهم فى تدفق المعنى عبر تشكيل العرض المسرحى، إلى جانب الحركات التى تعبر عن الحالة النفسية ـ التى تعيشها هذه الشخصية أو تلك ـ التى تعبر عن الحالة النفسية للشخصية، أى أن هناك حركات ناتجة عن الحالة النفسية ككل الحالات العصبية والجنون والهستيريا التى تتجسد بنوع من الحركات التى من خلالها يتم تشخيص حالة الشخصية، بالنظر إلى الحركة بصورة كلية على أنها وسيلة مسرحية مصطنعة خلقت ووجدت خصيصاً لغرض خلق ديناميكية المسرح، كما هى وسيلة فنية وليس لها وجود خارج المسرح.

إن التفكير فى خطاب العرض المسرحى هو الذى سيحرر المسرح من دراسة النص على أنه انعكاس لعصر من العصور أو زمن من الأزمنة أو مجتمع من المجتمعات، إنما سيكون النص ماثلاً فى حضور دائم يمكن أن يتولد منه عرض مسرحى دائم ما دام الفنان المسرحى متوصلاً إلى إيجاد لغة خطابه المسرحى المعاصر فى مجال بناء العرض من جديد، استناداً إلى معنى وقصدية دلالته المتوالدة فى الأسلوب والأداء. ومن هنا، يمكن لنا القول ـ مثلما قال برخت ـ إن لكل قاعدة استثناء، والخروج إلى اللامألوف إثراء للمألوف وتجاوز للاستلاب بالتغريب والاندماج بالاقتناع، تلك هى الطريق التى تحفز على تواصل الخطاب المسرحى.

إن العرض المسرحى يعتمد على إغناء الإشارات والبواعث والمحفّزات التى تحمل قيماً مرموزة اجتماعية،

وتسمح للحضور أن ينتج التعليق على ما يمثل من الممارسة الاجتماعية، لأن المشاهد سوف يدرك العرض بوصفه شبكة من المعانى وليس بوصفه معنى أحاديا، ويقوم بتحويل العلامة التى تهدف إلى الاقتصاد لوسائل الاتصال من أجل إيصال المعنى، ولهذا يمكن لنا أن نأخذ عدداً غير قليل من الدلالات التى نعرف معناها بالتضمين؛ أى ما تحمله من معان ورموز، إلى جانب الدلالات الحقيقية التى تحاول أن تعكس دلالات مختلفة. والدلالة تعمل بوجهين: تربط حامل المادة (أو الدال) والتصور الذهنى (المدلول)، وبما أن فن المسرح فن العلامة، وكل ما يكون على المسرح وفى المسرح علامة، لذا يمكننا أن نحدد وجود:

١ ـ علامة مثبتة ومقصودة وتحمل معنى.

٢ ـ علامة عفوية تعود ليس إلى المعنى المنتج بقدر ما تعود إلى خصائص التقديم أو المقدم.

٣ ـ علامة مترابطة وهى العلامة المسرحية التى تم إعدادها لتقوم مقام مدلولها المقصود:

أ ـ علامة قصدية.

ب ـ علامة لها صلة بواقع الممثل الحقيقى.

٤ ـ الدلالة بالتضمين وهى التى تحكم جدلية الدلالة الحقيقية، وتضمن كل مظهر من مظاهر العرض.

٥ ـ قابلية تحويل العلامة: أى استعمال المفردة الدرامية فى أكثر من معنى، استناداً إلى قدرتها على الإيحاء بأشياء أخرى.

٦ ـ قابلية التصدير والتركيب الهرمى فى العرض الذى يتم من خلال (التركيز، الإظهار، التغريب) وبناء الأجزاء بهدف شد الانتباه.

٧ ـ الأيقونة: المبدأ الذى يتحكّم بالعلامات الأيقونية هو الشبه، فالأيقونة تمثل موضوعها أساساً بواسطة الشبه القائم بين حامل العلامة ومدلولها (أى شبه بين العلامة وموضوعها)، لأن كل شئ يستخدم بوصفه علامة يجب أن يكون شبيهاً لشئ فى الواقع. وفى المسرح ما من شئ يمكن أن يكون أيقونة «محضة» أو شاهداً «محضاً» أو رمزاً «محضاً»، لأن المسرح ميدان كامل تتحقق فيه كل هذه الأنواع وتقوم على أساس الاتفاق (من داخل العمل أو من خلال الواقع المعيش)، لهذا نرى أن للأيقونة مراحل وأنواعاً:

أولا:

كون مبدأ التشابه مطابقاً جداً ومبنياً قطعاً على أساس الاتفاق، مما يسمح للمشاهد بأن يقيم التماثل الضرورى بين ما قام وما يقوم.

ثانيا:

الأشياء التى تمثل ذاتها. لهذا نرى أن الأيقونة تقوم على ثلاثة عناصر:

أ ـ الصورة أو التصوير الإيهامى (أى العرض كأنه صورة مباشرة للعالم الدرامى)

ب ـ التخطيط، وهو أن يكون الشبه مفترضاً عوض أن يكون ظاهراً.

ج ـ الاستعارة: وهو أن يكون الشبه بين العلامة والموضوع بنائياً، إيماءة أو حركة، بهدف إعطاء بدائل تدل على المكان دون التعريف به (مثل ساحة حرب يتم التعريف بها من خلال حركات المعركة)

٨ ـ الشاهد:

علامة ترجع إلى الموضوع الذى تدل عليه حقيقته بفعل كونها متأثرة به حقاً، أى ما يظهر ويدل على خصائص الشىء (حركة ـ صوت ـ صورة)؛ مثلاً العاصفة يدلل عليها بصوت الريح التى تساعد على الإفادة من الشاهد فى شد انتباه المشاهد.

٩ ـ الرمز:

العلاقة بين حامل العلامة (الدال) والمدلول اتفاقية شرطية وغير معللة، أى أن الرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذى تدل عليه حقيقته بفعل قانون. وكثيراً ما تشارك الأفكار العامة فى صياغته، وينظر المشاهد إلى أحداثه على أنها تقوم مقام أشياء أخرى غيرها استنادا إلى الاتفاق.

إن العلامة فى المسرح من أجل أن تتكامل تحتاج إلى تعاون فواعل ثلاثة: موضوعها، وتعبيرها (التعبير هو الفكرة التى تصدر عن العلامة)، ومنجزها أو أى شئ يسمح للمشاهد بتشكيل صورة أو ما شابه ذلك عن الموضوع الممثل.

١٠ ـ الاستعارة والمجاز:

أى استبدال العلة بالمعلول والسبب بالمتسبب، وإما أن تكون استعارة المجاز بالمجاورة أو مجاز الجزء من الكل، لأن العلامة المسرحية كثيرا ما تكون مجازية؛ لأنها تأخذ الجزء وتعبر به عن الكل.

١١ ـ الإبانة:

أى عرض الأشياء أمام الجمهور بالإيضاح أو بالتعريف بالمثل بدل الوصف والشرح.

إن للمسرح علاقة فريدة بين داله ومدلوله؛ إذ نجد فى العرض المسرحى أن المرسل يتغير ويكون أكثر من فرد؛ حيث نرى أن الدال فى النص يكون على مثال مرسله، ومرجعية المدلول فى العرض على مثال متلقيه، كما أن العرض المسرحى هو فى الوقت نفسه دال ومدلول خالق لزمانه ومكانه الخاص، ومؤثر فى زمن المتلقى ومكانه. ويمكن تقسيم ذلك بالشكل التالى:

أ ـ المرسل ومرجعية الدال.

ب ـ المتلقى ومرجعية المدلول.

ج ـ العرض المسرحى ـ الزمن ـ المكان. وللعرض ثلاثة مراجع: الأول باللغة والثانى باللسان (شكل لغوى تم إنجازه بالصوت) والثالث بالجسد.

إن المشاهد، لكى يتوصل إلى الدال المسرحى الصوتى الذى يجمع بين الطاقة الصوتية والأداة المرجعية، يجب أن يتوفر لديه، خصوصا عندما تكون لغة المسرحية فصيحة ـ أو لغة الكتابة ذاتها:

١ ـ معرفة داخلية: بمعنى أن يعرف الفصاحة والعلم بالأساليب والمفردات كما يدركها المشاهد والسامع، وكما يقال أو يلقى الكلام.

٢ ـ معرفة خارجية: الكيفية التى يقال بها الكلام ـ الإلقاء ـ أى الوقوف على المعنى عبر وسائل الإلقاء؛ لأن النص المسرحى يفقد داله بمرسله ويبدأ بتكوين دوال جديدة، لأن الحوار فى النص المسرحى يكون صورة على مثال مبدعه وليس على مثال قائله. إن هذه الازدواجية قد تحدد الممثل فى تجسيد الشخصية على أنها صورة لكائن غير مألوف عبر اللغة الفصيحة وإلى كائن اجتماعى عبر اللغة المحكية، لأن اللغة المحكية تلعب دوراً مهماً فى تحقيق الوجود الاجتماعى؛ حيث نرى أن الممثل يكون فى الأولى كائنه النصى وفى الثانية كائنه الشخصى، أى أن الممثل يتحد واللغة المحكية ويكون أكثر قرباً بتجسيده للدال، لهذا يقوم الممثلون فى العرض المسرحى بتعيين الأشياء التى تشكل هذا الواقع وتكونه، ولكن الواقع فى المسرح يختلف؛ فقد لايكون الواقع هو الفعل الحياتى لأن اللغة التنفيذية تستطيع أن تبنى العالم وتحيل إليه. هذا يعنى أن اللغة أو الحوار أو الكلام المسرحى يستطيع أن يمنحنا واقعاً متخيلاً، لأن اللغة فى المسرح لاتربط فى المسرح بين اسم وشئ، ولكن بين صورة سمعية ومفهوم ذهنى، وهنا يتساوى الوجود الممكن والوجود العقلى.

إن الخطاب المسرحى يقوم على مكونات إيصال أساسية؛ إذا أخذنا رأى ياكوبسون حول مكونات الإيصال التى هى مجموع العناصر الداخلة فى عملية الإيصال،

التى يمكن أن نقسمها بالمسرح بالشكل التالى: (مرسل، رسالة، متلق).

إن مفهوم المرسل فى المسرح يمكن لنا دراسته من خلال مجموعة المبدعين والفنانين فى العرض المسرحى، الذين يقودهم المخرج، لأن المخرج فى المسرح هو الذى يعمل على إيصال رسالة العرض ويقوم عمله على عناصر مهمة هى: النص، المؤلف، الممثل والمصممّين، والمدربين. أما الرسالة (العرض المسرحى)؛ فهى تقوم على مجموعة بنى يمكن أن نقسمها بالشكل التالى: (الفضاء وما يشمله من ديكور وملحقات وأثاث وإضاءة وموسيقى وخطة إخراجية، أى البنى التى يقوم عليها العرض المسرحى، وهى:

البنية الجزء:

تعنى كل ما يشتمل على (الأدب، النص، الموسيقى، الرسم، التمثيل ـ عناصر بصرية وسمعية ـ والجمهور).

البنية الكل:

تعنى كل ما يشتمل على مفهوم (الوحدة الفنية) التى هى أجزاء إدراكية غير مادية مثل:

أ ـ الفعل الدرامى.

ب ـ الشخصية الدرامية.

ج ـ الحبكة الدرامية.

د ـ المكان الدرامى.

إن البنية المسرحية هى بنى إدراكية ومادية، والأجزاء الإدراكية منها يمكن تحليلها وتفسيرها، أما الأجزاء المادية ـ الجمهور، الممثل، النص، الفضاء العناصر البصرية والسمعية؛ فيمكن الإحساس بها وإدراكها، وكذلك يمكن تحليلها وتفسيرها. فالبنية تعنى ـ الحقائق ـ الافتراضات الفلسفية؛ لأن البنية الكلية فى عمل واحد تكون أكثر من خلاصة ميكانيكية لمحتويات أجزائها، ما دامت تساعد على ظهور صفات جديدة.

إن مفهوم البنية يتصل بالحالة التى تنتظم فيها عناصر أى شئ بوصفه «كلاما»، فالبنية ليست ناتج عناصرها الجزئية فقط (هذا فهم جامد للبنية) بل هى العلاقة بين الأجزاء المنفردة أيضاً. والبنية لها عناصر جزئية ولها وصف، ولها عناصر من المادة ولها عناصر غير مادية يستدل عليها، ولها عناصر جزئية، وعناصر كهنوتية ثابتة، وعناصر تبعية، وعناصر مهيمنة، كما أن لها نسقاً خاصا ينظم عناصرها. وللبنية وظيفة وسياق: الوظيفة تعنى وظيفة الجزء بالنسبة إلى الجزء الآخر أو إلى الكل أو إلى السياق أو إلى القرائن. ووظيفة البنية تنقسم قسمين:

أ ـ وظيفة جمالية.

ب ـ وظيفة اتصالية.

إن للبنية أشكالاً تتسع فيها دائرة البنية كى تشمل البنية الأكبر (كالبنية الاجتماعية). والبنية فى العمل الفنى تتصل بالبنية الأوسع (مثل البنية الاجتماعية) بواسطة الدلالة أو الإيماءة الدلالية (الوحدة الإدراكية للتكوين الدلالى)، كما أنها تخضع للسياق السياسى والاجتماعى.

فعالية المشاهدة المسرحية والواقع الاجتماعى

تعرف المشاهدة المسرحية على أنها دمج وعينا بمجرى العرض المسرحى، وتقوم على أساس التفاعل بين ما هو ملفوظ ومتحرك ومسموع وما هو متخيل أو ساكن فى الذاكرة من تجربة معيشة أو مكتسبة، متحركة فى النموذج الداخلى للمشاهد الذى يحتوى على صورة حركته الظاهرة الواقعية المدركة والمحسوسة، حيث المعنى أو القصد المتولّد من خلال الفكرة المستقاة لمكونات العرض المسرحى، التى يمكن أن نطلق عليها فعالية الخطاب المسرحى. والمعنى أو القصد هنا لايعنى معنى أو قصد الأجزاء فى العرض أو الجزء الأكثر أهمية، مثل

النص أو بناء المشهد المسرحى، أو إعادة ربط المعنى والقصد بالشخصية المسرحية أو شخصية الممثل أو بالمؤلف أو بالمخرج، بل بقصد ومعنى الخطاب المسرحى وتأثيره وما يحدثه من فعل وجدانى وحسى وكيانى، يكون الأساس فى بناء المعارف والمدركات الحسية وتأسيس معنى جديد للظاهرة لدى المشاهد أى بتأسيس قصديته، لهذا نفترض:

١ ـ أن يكون الوعى دائماً وعى شئ ما.

٢ ـ وأن تكون أفضل طريقة نتصور بها الوعى (الفعل الذى به يقصد أو يعنى أو يتخيل أو يتصور) الفاعل (أى المشاهد) موضوعا يعيه، وبذلك يدخل بالموضوع ذاته فى الحيز المعروف فى شكل تصور بديهى أو صورة ذهنية (ويليم راى، ١٩٨٧، ص١٧).

فكل حالة من الوعى أو اكتشاف المعنى والقصد، تفترض وجود مشاهد وعرض مسرحى يؤلف كلاهما الآخر، ويظهران فى صبغة الخطاب المسرحى المتكون من فعل المشاهدة وبنيتها والعرض المسرحى بفعله وبنيته، حيث نجد أن المشاهد هو الذى يحدد أهمية الخطاب المسرحى ودلالاته.

إن العرض المسرحى الذى يبنى خطاباً مسرحياً يجب أن يعتمد على فعل من أفعال الوعى وبنيته، كى يحقق تواصلاً بين وعى المشاهد وموضوع وقصد ومعنى «المحاكاة» أو «التماثلية» المقدّمة على المسرح؛ فالواقع المعروض قد يحمل موضوعاً واحداً أو معنى واحداً أو قصداً واحداً لكل مشاهد على حدة، لتحقيق إجماع قصدى لدى الجميع مبنى على موضوعية العرض، أو قد يكتشف فى الخطاب المسرحى عدداً هائلا من القصدية التى تعمل على تراكم فى المعرفة وتفجير القدرة على التأويل والتفسير بهدف الوصول إلى الغاية نفسها أو الوصول إلى قراءة جديدة للعرض، حيث يحدث أن يقرأ المشاهد الموضوع الموجود فى داخله من خلال رموز العرض وشفراته وبواعثه، وذلك عندما يحمل الخطاب المسرحى معنى يفيض عن حدود القصدية المباشرة، وعندما يمتنع العمل المسرحى عن أن يعطى نفسه بكل بساطة وسطحية، حيث نلاحظ أنه كلما استفز العرض المسرحى مشاهده من خلال الخطاب المسرحى زاد إمكان التأويل لقصدية العمل الفنى ذاته، لأن الأشكال القائمة فى ذهن الإنسان يستحضرها المشاهد مرة ثانية بهدف الإدراك والمقارنة والحوار، أى إظهار المعنى والقيمة لما يرى ويسمع. لأن الإنسان يبحث دائماً فى العمل الفنى عن شئ ما افتقده فى حياته، وهذا ما يبرر مثلا نجاح مغنى أو مغنية ريفية تعمل على أداء الأغانى المرتبطة بالبيئة والطبيعة والانتماء الاجتماعى المتوارث فى الريف، وتحاول أن تعمل على إعادتها وصياغتها من جديد وتسويقها إلى مجتمع المدينة الذى هو خليط أجيال من المهاجرين المرتحلين من الريف والجبل إلى المدينة، إن هذه الأجيال التى فقدت الأشياء الكثيرة من حياتها مع الطبيعة والعمل والغناء والتقاليد، وحتى العلاقة الإنسانية وما تتصف به من حب ومودة وتضامن وعطف. ولاعتقاد ابن المدينة أنه لايستطيع استرداد ما فقده منها، فإنه يقوم بتعويضها فى الأغنية الشعبية فى اللحن والكلمات وحتى الأداء والزى والتعبير والطقوس المنقولة إليه من خلال إعادة إبداعها، كأن زمن الرحلة لم يفقد من الأشياء شيئاً على الإطلاق، لهذا نجد أن للعملية جوانب عدة إيجابية إذ استطاعت أن ترتقى بالخطاب الفنى إلى مرحلة معرفية متقدمة، وإلا ستكون تعويضا سلبيا يقود إلى تدنى الجانب الثقافى والحضارى فى المدينة، ويبقى الذوق فى حدود وهم إعادة التوازن فيتدنى أسلوب الإبداع وصياغته، وبهذا تفقد المدينة جزءاً من حضارتها على حساب توسع انتشار المعرفة المتدنية لحالة الريف. واستناداً إلى هذا التعبير يجب على الفنان أن يعمل على استثمار هذا الجانب فى إغناء العمل الإبداعى بنظام معرفى منتم فى أصوله ومتقدم فى خطابه.

المصادر والمراجع

المجلات

١ ـ بيتر بوكاتريف، السيمياء فى المسرح الشعبى ترجمة أومير كوريه، «الآداب الأجنبية» ـ تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ سوريا العدد ٤٥ السنة الثانية عشرة ١٩٨٥ ص٥٤.

٢ ـ ى.س. ز. ستيبانوف ما السيميائية ـ ترجمة قاسم المقداد ـ «المعرفة»، السنة ٢٠، العدد ٢٣٥، ١٩٨١.

٣ ـ عونى كرومى أطروحة فى المسرح العراقى القديم ـ مجلة «الأقلام»، وزارة الإعلام، بغداد، العراق، السنة ١٩٧٩، ص٣.

٤ ـ كارل غوستاف. يونغ، السيميائية التفسيرية الصوفية: رمزية التحول ـ ترجمة نهاد خياط، «كتابات معاصرة»، العدد ١٢ ـ المجلد الثالث عام ١٩٩١، بيروت، لبنان.

٥ ـ الخطاب الإيديولوجى العربى (مجموعة دراسات مجلة «الوحدة» العدد، ٧٥، السنة ١٩٩٠.

٦ ـ جندريك غوستاف هونترى، ديناميكية الإشارة فى المسرح ترجمة أومير كرويه ـ مجلة «الآداب الأجنبية»، العدد ٥٠ ـ السنة ١٤ ـ ١٩٨٧ ص١١.

٧ ـ جان بياجيه، الخصائص والأسس «المعرفية» لعلوم الإنسان، مجلة «الفكر العربى»، العدد السادس، السنة الأولى ١٩٧٨، طرابلس، ليبيا.

٨ ـ فرانشيك دِياك، البنيوية فى المسرح ـ مساهمة مدرسة براغ ـ ترجمة سامى عبد الحميد، «مجلة الآداب الأجنبية»، بغداد، العراق.

٩ ـ باتريس بافيز، سيميولوجيا المسرح، ترجمة أحمد عبدالفتاح، مجلة «القاهرة» العدد ٩٥، ١٩٨٩، ص٥٨.

١٠ ـ هنرى والد، مقابلات سيميوطيقية بين المسرح والسينما، ترجمة عبدالغنى داود، مجلة «القاهرة»، العدد ٩٥، ١٩٨٩، ص٣٤.

١١ ـ رينيه ويليك، النظرية الأدبية والاستطيقيا، عن مدرسة براغ ترجمة محمد عصفور، مجلة «الآداب الأجنبية»، بغداد، العراق.

١٢ ـ روبرت شولز، النص والعالم والناقد ـ ترجمة ـ فخرى صالح.

١٣ ـ تادوز. كافزان، العلامة فى المسرح ترجمة مارى إلياس، مجلة «الحياة المسرحية»، العدد ٣٤ ـ ٣٥، ص ٣٠.

١٤ ـ العلامات فى المسرح، ترجمة حنان قصاب حسن، مجلة «الحياة المسرحية» العدد ٣٤ ـ ٣٥، ص٤٩.

الكتب

١ ـ رومان ياكبسون، أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، دار الشؤون الثقافية بغداد، العراق، ١٩٩٠.

٢ ـ جان دوفينيو، سوسيولوجية المسرح، ترجمة حافظ الجمالى جـ ١ + جـ ٢، دمشق ١٩٧٦.

٣ ـ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، «عالم المعرفة»، عدد ١٦٤، الكويت، ١٩٩٢.

٤ ـ فالح عبدالجبار، المقدمات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب، نيقوسيا، قبرص، ١٩٩١.

٥ ـ منذر عياشى، مقالات فى الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠.

٦ ـ بول. هير نادى، ما هو النقد، ترجمة سلافه حجاوى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩.

٧ ـ كريستوفر نورس، التفكيكية (النظرية والتطبيق)، ترجمة رعد عبدالجليل جواد، «دار الحوار» اللاذقية، سوريا ١٩٩٢.

٨ ـ إرنست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم، دار الهلال، العدد ١٨٣، القاهرة ١٩٦٦.

٩ ـ نافسه بيتى، هيوبرت وهابتن، وبرتولد برشت. النظرية السياسية والممارسة الأدبية ـ تحرير فير، ترجمة كامل يوسف حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦.

١٠ ـ رولان بارت، مقالات نقدية فى المسرح، ترجمة سهى بشور، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٨٧.

١١ ـ جيرار جينت، مدخل لجامع النص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٥.

١٢ ـ إديث كركو كيرزويل، عصر البنيوية من ليفى شتراوس إلى فوكو ترجمة جابر عصفور، كتاب آفاق عربية، عدد ١٠/٩/ ١٩٨٥.

١٣ ـ كوند آرتوف. أصوات وإشارات، ترجمة إدوار بوضا، وزارة الإعلام سلسلة الكتب المترجمة، عدد ٧، ١٩٧١.

١٤ ـ راى. ويليم، المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.

١٥ ـ اخولنو باسكيز. البنيوية والتاريخ، ترجمة مصطفى الشناوى، قضايا أدبية، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨١.

١٦ ـ رولان بارت، النقد البنيوى للحكاية ـ ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس.

١٧ ـ زياد جلال مدخل إلى السيمياء فى المسرح ، وزارة الثقافة الأردنية، عمان ١٩٩٢ .
١٨ ـ كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رئيف كرم ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ١٩٩٢ .
١٩ ـ بيان جيرو، علم الدلالة ، ترجمة أنطوان أبوزيد ، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٦ .
٢٠ ـ رولان بارت، الأسطورة اليوم ، ترجمة حسن الغرفى ، الموسوعة الصغيرة، بغداد ، العراق ، ١٩٩٠ـ ٣٤٥ .
٢٢ ـ علم الدلالة السلوكى ، ترجمة وتقديم مجيد الماشطة ـ الموسوعة الصغيرة، بغداد، العراق ، ١٩٧٩ .
٢٣ ـ رولان بارت، مبادئ فى علم الأدلة ، ترجمة محمد البكرى، دار الحوار، سوريا ، اللاذقية، ١٩٨٧ .
٢٤ ـ بيير جيرو، علم الدلالة ، ترجمة منذر عياشى ١٩٩٢ .
٢٥ ـ كصفون مبار، دروس فى السيميائيات ، توصية المعرفة، دار توبقال للنشر ١٩٨٧ .
٢٦ ـ رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالى، الدار البيضاء، ١٩٦٨ ـ ط٢ .
Erika Fischer - **lichte Semiotik des Theater** B and 1+2+3 Gunter Nar Verlag Tuhringen , 1988





الشعر المسرحى وفنون الفرجة الشعبية

دراسة فى الأوليات

أحمد شمس الدين الحجاجى *

هناك إجماع من نقاد الأدب على أن شوقى هو رائد المسرحية الشعرية فى الأدب العربى [١]. ويحاول هذا البحث أن يستكشف رحلة الشعر المسرحى فى الأدب العربى قبل شوقى، ليتعرف حقيقة هذه الريادة، فإنه إذا قصد بها ما يقوله طه حسين من أنه منشئ الشعر التمثيلى فى الأدب العربى[٢] فإن ذلك لا يمثل واقع الشعر المسرحى، أما إذا قصد به أنه الشاعر الذى أكد الشعر فى عالم المسرح وأدخل الشعر المسرحى عالم الأدب، فإن ذلك يمثل واقع الدور الذى لعبه شوقى فى الشعر المسرحى، وهذا الدور مازال موضوع تساؤل كل الآراء النقدية التى وجهت لمسرح شوقى الشعرى. إذا لم تكن ريادة شوقى بهذا المعنى فريدة فى الأدب العربى، فإن كثيراً ممن حاولوا تجربة المسرح الشعرى بعده كانوا أيضا رواداً، حاولوا أن يثروا تجربة المسرح الشعرى ويطوروها. غير أنهم جميعًا جعلوا من شوقى محور الارتكاز، سواء فى اتفاقهم معه أو فى اختلافهم عنه.

وكان كثير منهم غافلا عن أن شوقى نفسه كان يرتكز على تجارب سابقة عليه، وعلى تجربة تحيط به لم يكن يود أن يخرج عليها بقدر ما كان يريد أن يضع نفسه فى خضمها. ومن هنا، فقد صبت حركة المسرح الشعرى السابقة عليه فى أعماله، كما أخذت حركة المسرح الشعرى تحاول أن تخرج منه أو عليه؛ فمحاولة التطور والتجديد هى فى الوقت نفسه محاولة للثورة على أوليات المسرح الشعرى والتخلص من تأثيره أو العودة إليه.

عرفت اللغة العربية المسرح بشكله الغربى عام ١٨٤٧م[٣]، حين أنشأ مارون النقاش مسرحه فى مدينة بيروت، وقدم عليه ثلاث مسرحيات، هى (البخيل) و(أبو الحسن المغفل) و(السليط الحسود).

وقد توقف مسرحه سنة ١٨٥٤، إلا أن التمثيل لم يتوقف فى العالم العربى؛ فقد كان البداية ولم يكن النهاية، ففى دمشق تكونت سنة ١٨٦٥ فرقة أحمد أبى خليل القبانى. وظهرت فى القاهرة سنة ١٨٧٠ فرقة يعقوب صنوع التى توقفت بعد موسمين مسرحيين، لم

* أستاذ الأدب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب بجامعة القاهرة.

وفدت على مصر فرقة سليم النقاش سنة ١٨٧٦، وهو التاريخ نفسه الذى قدم فيه اليازجى مسرحيته الشعرية (المروءة والوفاء). ومنذ هذا التاريخ لم تتوقف حركة المسرح العربى. وفى سنة ١٨٨٤ وفد على مصر من دمشق أبو خليل القبانى ليضيف إلى مسرحها حياة جديدة. وفى سنة ١٨٩١ كون إسكندر فرح فرقته المسرحية التى شاركه فيها سلامة حجازى. وألف شوقى فى أكتوبر سنة ١٨٩٣ وهو فى باريس أول مسرحية شعرية له وهى مسرحية (على بك الكبير) وطبعت سنة ١٣١١هـ (١٨٩٣). وكتب بعدها سنة ١٩٠٧م مسرحية (البخيلة) وفى سنة ١٩٢٧م مسرحية (مصرع كليوباترا) التى أكدت دور شوقى فى المسرح الشعرى الذى دعمه بعد ذلك بكتابته ست مسرحيات أخرى، مما أدى إلى أن يتابع نقاد الأدب العربى مسرح شوقى بالدراسة، ومع أن العقاد حاول أن ينال منه فى مسرحيته (قمبيز) فى كتابه «قمبيز والريادة لهما فى الميزان» كما يقول العقاد[٤]، فإن رأى العقاد هذا لم يؤثر على رؤية النقاد وجمهور الأدب العربى دور أحمد شوقى فى المسرحية الشعرية؛ إذ عدوه رائداً لها. ولن تتم معرفة حدود هذه الريادة إلا بتعرف علاقة المسرح العربى بالشعر، ولا يتم تعرف هذه العلاقة إلا بالعودة إلى فنون التمثيل الأولية التى عرفها العرب، وهى ما يمكن تسميتها بفنون الفرجة العربية، ففنون الفرجة العربية هى التى أسهمت فى ميلاد المسرح العربى، الذى استعار من الغرب الشكل وأضاف إليه المضمون والصياغة والإطار، واستمد هذه الإضافات من تراث الفرجة الممتدة جذوره فى التاريخ العربى، وفنون الفرجة العربية هى التى أسميها بأوليات المسرح أو المسرح الشعبى، هذه الفنون كانت على اتصال وثيق بفن الشعر ولم تنبت عنه.

وعند النظر إلى الشعر وعلاقته بفنون الفرجة الشعبية فى العالم العربى، يمكن تحديد هذه الفنون بخمسة أنواع: التعزية، والمحبظون، والقره قوز، وخيال الظل، ورواية السيرة.

و«التعزية» تمثيلية تعبر عن طقس احتفالى دينى خاص بمقتل الحسين (رضى الله عنه). تبدأ هذه الاحتفالات فى غرة المحرم، وتنتهى فى العاشر منه. وهى تمثل حياة الحسين، وكل فعل أو حركة فيه تمثل حدثاً من أحداث مقتله؛ فلا تتم الأفعال والحركات فى حفل التعزية بشكل عشوائى، وإنما هى أفعال وحركات مقصودة، فالحفل كله يستعيد لحظة الاستشهاد ويقدمها لجمهور المعتنقين. والمشتركون يمثلون الشخوص المشتركة فى هذه اللحظة؛ فهى طقس يستعيد الماضى ليعيش الحاضر، ويمتد به فى المستقبل تكراراً لهذه الحادثة التى تعيش فى قلب الشيعى وعقله؛ فقد استطاعت جند الظلام أو الشر أن تهزم جند النور أو الخير هزيمة ساحقة ولكنها مؤقتة، فيما يرى هذا الشيعى، وكان على الجموع أن تستعيد هذه الحادثة لتعبر عن تفكيرها فى هزيمة الحسين، وتستعيد وقفتها مع النور والخير.

ولقد تطورت هذه الاحتفالات من الأوراد وقصائد الرثاء التى كانت تلقى فى كربلاء فى ذكرى مقتل الحسين وتحكى قصة استشهاده، وكانت هذه القصائد تسمى «المقاتل». وكان يتبع هذه القصائد أداء تمثيلى رمزى يشارك فيه الجمهور[٥]. وتطور هذا الشكل ليصبح احتفالاً طقسياً أدائياً يرمز إلى عالم الحسين لحظة القتل، ثم خرج منه فى نهاية الاحتفال فى يوم العاشر من شهر المحرم، يوم عاشوراء، التمثيلية الطقسية التى تسمى بالتعزية، والملاحظ أنه لم ينشر عنها نص باللغة العربية.

وقد نشر رفيق الصبان ترجمة عربية لبعض نصوص التعزية الملحقة بكتاب محمد عزيزة (الإسلام والمسرح)[٦]. وقد يبدو من هذا أن العرب لم يعرفوا تعزية الحسين لعدم وجود نصوص عربية مدونة لها، وليس هذا بصحيح؛ فقد عرفت وأنا فى البحرين أن هناك تمثيلية كاملة تشبه ما ورد فى نصوص التعزية التى ترجمها محمد عزيزة وقد كان أهل البحرين بعد الاحتفالات

بمقتل الحسين يتجهون إلى إحدى المناطق فى البحرين ليشاهدوها، وقد توقفت هذه التعزية فى صورتها هذه فى السبعينيات من هذا القرن، أى أن توقفها حديث، بينما مازالت تعيش فى ذاكرة الكثيرين من أبناء الشيعة. وإذا نظرنا إلى هذه التعزية التمثيلية أو إلى الطقس الاحتفالى العام لمقتل الحسين، فإننا نجده يؤدى فى معظمه شعراً غنائيًا فى رثاء الحسين، وسردياً لواقعة القتل، وقصصيًا يروى مقتله؛ فالشعر هو الأساس الذى يبنى عليه الطقس الدينى التمثيلى.

واحتفالية التعزية تمثل وجها من أوجه الطقوس الدينية المرتبطة بالشيعة. وهناك وجه آخر لاحتفالية دينية أخرى ترتبط بأهل السنة، ويمثل اسمها اختلافا جذريا مع الشيعة، وهى احتفالات المولد. فإذا كان طقس التعزية يرتبط بموت الولى، فالمولد ليس احتفالا عشوائيا وإنما هو احتفال مرتبط بميلاد الولى، وكل حركة فيه تماثل حدثا فى حياة الولى. ويبدأ الطقس فى معظم احتفاليات الولى بحركة الجماعة مع محمل الولى من مقامه أو قبره، وتأخذ طريقها فى شوارع القرية أو المدينة، لتدور حولها دورة تماثل حركة الولى فى حياته، وتقف جموع الشعب بكل فئاته لتماثل عالم الولى. وفى كل ذلك يأخذ الشعر طريقه للاحتفال؛ فأناشيد الجماعة والذكر لا تتوقف حتى يعود المحمل إلى المقام، وتكون عودة المحمل نهاية الاحتفال، لتبدأ الجماعة حياتها بعد ذلك وقد شاركت فى إرضاء وليها والشعور بأنها مرتبطة بقداسته، وقد تكون آخر كلماتها دعاءً شعرياً.

فحركة المولد هى شعر وحركة تمثل قصا يعبر عن حكاية الولى، كما أنها قد تسرد شعراً مع هذا التماثل فى الحركة، هذا فضلا عن أن الجماعة كلها تقوم فيها بدور تمثيلى.

وإذا كانت التعزية والمولد يمثلان طقسا دينيًا مقدسًا بالنسبة إلى الجماعة الشعبية، فإن الزار يمثل طقسًا ولكنه غير مقدس. فالتعزية ترتبط بالإمام، والمولد يرتبط بالولى، أما الزار فهو يرتبط بالجن، فهو احتفالية يراد بها إرضاء الجن القرين. وفى هذا الطقس تتحول المعتقدة فى الزار إلى عروس فى ليلة جلوتها تقام لها طقوس الزفاف، وتقود حفل الزار «الكوديا» تساعدها جوقة من العازفين والمنشدين، ويعتمد هذا الأداء على الشعر الغنائى وحركة الرقص التى يدخلها المعتقدون فى العلاقة بينهم وبين الجن. وحتى الذين يجلسون قاصدين الفرجة، يصبحون جزءاً من هذا الطقس، فالموسيقى قوية وقادرة على أن تحرك الجماعة مهما كان رأيها فى الزار، لتدخل الحلبة وتصبح جزءاً من إطار الجماعة فى أدائها للاحتفالية، فالزار هو مسرح احتفالى تصبح فيه الجماعة كلاً لا يتجزأ من الطقس الأدائى الشعرى.

ولا تخرج تمثيليات المحبظين كثيراً عن دائرة الشعر، وإن كنا لا نعرف عنها إلا ما كتبه إدوارد لين فى كتابه (المصريون المحدثون: شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر)[٧]، وما قدمه عن المحبظين يمثل الفترة التى شاهدهم فيها فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر. وقد عرفهم بأنهم:

«ممثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة. وكثيرا ما يرون أثناء الحفلات السابقة الممهدة للزواج والطهور فى منازل العظماء، وأحيانا فى ميادين القاهرة العامة، حيث يجمعون حولهم حلقة من المشاهدين، وألعابهم لا تستحق الذكر كثيرا، وهم على الأخص يلهون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة، ولا يوجد نساء فى فرق المحبظين فيقوم بدورهن رجل أو صبى فى ثياب امرأة»[٨].

وهذه الصورة - إذا تركنا حكمه عليهم - تنطبق تمام الانطباق على فرق الجوالين التركية المعروفة باسم Orta Ouiinu. وقد كان لهذه الفرق الجوالة فى تركيا شعبية واسعة بين جميع فئات الشعب وطبقاته، حتى إن

السلطان نفسه كانت تلحق به فرقة من هذه الفرق الجوالة وهو فى ساحة القتال لتسليته بعد لحظات الحرب الحرجة [٩]

وإذا حاولنا أن نقارن بين «الأورتا أوينو» والمحبظين، وجدنا أن الأولى تمثل المسرح التركى المرتجل، والثانية تمثل المسرح العربى المرتجل، فالصورة التى قدمها لين تؤكد أن ما يقدمه المحبظون هو من نوع المسرح المرتجل، الذى يحفظه الممثل شفاهاً، ويقدمه معتمداً فيه على الذاكرة وعلى التغيير فى النص بحسب ما تقتضيه المواقف.

وإذا كانت هناك فرقة تخصص لتسلية الخليفة فى الحرب أو السلم، فإن النموذج الذى قدمه «لين» هو عرض لتمثيلية قدمت أيام الباشا أثناء الاحتفال بختان ولد من أولاده، أى أنها كانت فرقة تسلى الباشا ورجالاته.

ولا نستطيع أن نحدد اللغة التى استخدمت فى هذا النص؛ فهو بالصورة التى قدم بها تمثيلية هزلية، غير أننا نستطيع أن نحدد دوراً للغناء فيها. فلين يذكر أن هناك خمسة أشخاص من شخوص الرواية يظهرون أولاً فى هيئة موسيقيين وراقصين، وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص يظهر الناظر وبقية الممثلين، وينقلب العازفون بعد ذلك إلى ممثلين يقومون بأدوار الفلاحين[١٠]. عالم المحبظين، هنا، أقرب إلى عالم القره قوز يتداخل فيه التمثيل والغناء والنثر والشعر، فالطبل والزمر والرقص لابد أن يصاحبها الغناء، فالغناء هنا جزء لا يتجزأ من عملية الأداء التمثيلى لمسرح الارتجال العربى.

والغريب أن هذا اللون الشعبى للارتجال لم يحفظ لنا، ولا نعرف متى توقف، ولا كيف توقف. غير أن هناك صورة أقرب إلى المسرح الارتجالى لأعمال المحبظين، وهم جماعة «الأدباتية» التى كانت ترتزق بارتجال الشعر. وقد قامت بين عبد الله النديم وجماعة منهم فى مدينة طنطا منافسة على قرض الشعر، فكان النديم يعارض ثمانية منهم، وقد وقفت جموع من الناس تعد بالألوف، والعساكر تدفعهم عن المتناظرين، وقد استمرت المناظرة ثلاث ساعات. وكانت شروط هذه المناظرة أن من تنحنح أو بلع ريقه وسكت بعد فراغ صاحبه عد مغلوبا، وأنهم إن غلبوا النديم حصلوا على ألف قرش، وإن غلبهم النديم ضرب كل واحد من الثمانية عشرين كرباجًا [١١]. هذه المحاورة هى الصورة الوحيدة التى وصلتنا عن محاورات الأدباتية، وهى بشكلها هذا تحقق صورة من صور الارتجال التمثيلى: مجموعة من المؤدين تقف أمام جمهور مراقب متمتع بما يحدث، لا يمثل طرفا فى الأداء، ولكنه يمثل طرف التلقى فى التمثيلية المرتجلة لشعراء مرتجلين للشعر، لاتأخذ بعدها إلا بالشعر ولا تكون لها قيمة لدى المتلقين إلا حين تتم شعراً، وفعلها الوحيد مبنى على رغبة كل فريق فى تحقيق الانتصار، وهذا بعيد عن فن المحبظين الذى يقترب إلى حد كبير من فن خيال الظل وإن اختلف معه فى الأداة، وهى الممثل.

وخيال الظل مصطلح كان يطلق فى الغرب على نوعين من أنواع المسرح الأولى أو الشعبى العربى. فالأول هو «القره قوز» والثانى ما يسمى عندنا بخيال الظل. ويعتمد كلا الفنين فى أدائه على العرائس، غير أن «القره قوز» تظهر فيه العرائس أمام الجمهور.

وتمثيليات «القره قوز» هزليات تستثير ضحك الجمهور بما تقدمه من نكات وموضوعات ساخرة من واقعهم، يتخللها الغناء والرقص، مع ملاحظة أن الرقص توقف عن مصاحبة القره قوز الآن، ولكنى شاهدته فى طفولتى: تصاحب «القره قوز» راقصة، بالإضافة إلى فرقة موسيقية فى مواجهة «القره قوز» تخاطبه ساعة العرض، وتصاحب «القره قوز» الآن فرقة موسيقية تعتمد على الطبلة، تجلس أمام الحاجز الذى يظهر منه «القره قوز»، وتبدأ المحاورة بتحرش رئيس الفرقة الموسيقية بالقره قوز،

فيدور حوار بينهما يصاحبه عزف الفرقة وغناء «القره قوز»، وتتكون هذه الأغاني من مواويل شعبية تشكو الزمان والأيام، أو تمجد الحب، أو تنقد الواقع بشكل ساخر، وقد تحورت الأغاني الشائعة بطريقة هزلية تمتع الجمهور وتثير ضحكه؛ فهو فن يختلط فيه النثر بالشعر، كما يختلط فيه الغناء والسرد المؤدى بطريقة تلقائية ساخرة.

ويختلف خيال الظل كثيراً عن «القره قوز» كما يتفق معه في الكثير، فما كان يقدم منذ عهد قريب يلتقى مع «القره قوز» فى السخرية من الواقع واختلاط النثر بغناء الموال والأغنية الشعبية، ويختلف عن «القره قوز» فى أنه لا يحوى شخصية واحدة فى باباته، ففى كل بابة قصة مرتبطة ببطل مختلف فى رسمه عن البابة الأخرى. وقد كان حظ «القره قوز» خيرا من حظ خيال الظل، فهو مازال يعيش بينما يعد الثانى فى حكم التراث الغائب ـ وإن وجد عدد قليل يستطيع أن يؤديه ـ وقد دونت بعض النصوص القديمة مما حفظ لنا صورة من عصر ازدهاره، وأهم هذه النصوص هى بابات ابن دانيال. وشخوص هذه البابات من الدمى تتحرك وراء ستارة بيضاء يسلط عليها الضوء فتظهر خيالات ظلها على الستارة، وما يظهر للجمهور هو خيال هذه العرائس التى تتحرك، ومن هنا اتخذ اسمه «خيال الظل». وللشعر دور بارز فى نص البابة. وتبدو فيها تجربة الشعر مختلفة إلى حد ما عن الشعر الغنائى العربى، فهنا جمهور يرى حدثا من خلال الخيال يسمع، وحوارا للشخوص، لذا طوع هذا الشعر للأداء التمثيلى، ولم يتوقف عند النوع التقليدى؛ وإنما نوع فيه بما يساعد على إمتاع جمهور النظارة. وقد دخل فى «بابات» الخيال القريض والموشح والدوبيت والمواليا والزجل والكان كان والقوما والبليق والزكالش[١٢]. وفى بابة (عجيب وغريب)[١٣] تتعدد الأنواع، ففى البابة تبرز القصائد والمخمسات والمربعات[١٤].

فهو يذكر موشحا على لسان صاحبة الصورة تصف نفسها: فى بعض البلاد العربية «بالحكواتى»، وكذلك قارئ السيرة الذى اشتهر فى مدن كثيرة. ولقد ذكر لين وجود قراء للسير الشعبية، مثل (سيرة الظاهر بيبرس) و(سيف بن ذى يزن) و(ذات الهمة)[١٥].

وقد توقفت قراءة السيرة على الجمهور، وما بقى بيننا هو مغنى السيرة المحترف، وهو بدوره ينقسم من حيث الأداء إلى نوعين من الرواة: نوع يروى السيرة بالنثر المسجوع الممتزج بالشعر، والنوع الثانى يرويها شعراً. ويسمى الجمهور هؤلاء الرواة جميعًا بالشعراء. ويشتهر النوع الأول من الرواة فى الوجه البحرى فى مصر، ويمثلهم الشاعر فتحى سليمان وعلى الوهيدى والسيد حواس. والشاعر هنا يقف أمام جمهوره ممثلا حين يكون حديثه بالنثر، وحين يدخل الشعر فى الأداء يتوقف ليغنيه على لسان أبطاله معبرا عن مواقفهم وأحاسيسهم من حب وكره وألم. وهذا الشعر متنوع، فقد يكون موالا، وقد يكون زجلا غنائيًا، وقد يكون أغنية من الأغانى الشائعة التى يحور فيها لتلائم اللحظة التى يعيشها أبطاله ساعة انطلاقه بالغناء. وهذا الشعر قد يكون شعرا غنائيًا وقد يكون سردا وقد يكون قصًا. أما راوى الوجه القبلى ـ صعيد مصر ـ فهو يروى السيرة كاملة شعراً ينشده إنشاداً قد يغنى فيه، ولكن ذلك ليس أساسا فى عملية القص: وهو فى هذا الإنشاد يقوم بدور تمثيلى يعبر عن المواقف التى يرويها. وشعر السيرة قد يكون مبنيا على شكل القصيد، وقد يكون مربعًا أو مخمسًا، أو مسبعاً. وقد اختفى المسبع ولم يبق منه إلا مرويات قديمة، أما المخمس فالروايات التى تروى به كاملة ولكنها أيضا قديمة، وأما المربع فهو السائد الآن فى رواية شعر السيرة، وتبدأ الرواية بمقدمة يجمع بها الشاعر جمهوره من الصلاة على النبى إلى بكاء الدنيا وذمها ثم يدخل فى موضوع السيرة.

وتعتمد قوة الشاعر الراوى على قدرته على تقمص حالة البطل، وكيف يجعل جمهوره يعيش هذه الحالة كأنها مرتبطة به برباط شخصى. وهنا ينتقل من الذاتية إلى الموضوعية، فتظهر واضحة محاور الشعر الثلاثة: الغناء والسرد والقص.

ولايمكن أن نغفل دور هذا الراوى وتأثيره على بنية المسرح؛ فقد قدم له الممثل والجمهور، كما قدم له الموضوع، والبنية، والنوع الشعرى، وهو التأثير نفسه الذى أحدثته ألوان الفرجة الشعبية فى المسرح. ومن هنا، فقد ظهر هذا التأثير فى المسرح منذ ظهوره فى العالم العربى، فلم يكن من السهل على فن جديد من فنون الفرجة أن يتخلى عن تراث عريق من الغناء والسرد والقص الشعرى بالإضافة إلى الحكاية؛ حتى ولوكان هذا الفن غربيًا فى أصله؛ إذ إنه يعيش فى أرض عربية وعليه ليعيش أن يلبس الشكل الذى يجعله قريبا إليها، أى إلى أشكال الفرجة الشعبية العربية. ونحاول هنا أن نختبر بعد ذلك المسرح العربى ومدى تأثير هذه الأشكال فيه.

من الثابت، حتى الآن، أن أول مسرحية قدمت على المسرح العربى هى مسرحية (البخيل) لمارون النقاش[16]. ومهما يكن من تشابه بين عنوان المسرحية وعنوان مسرحية (البخيل)لموليير، فإنه لا علاقة بينهما إلا فى اتفاق الاسم. وعند النظر إلى هذه المسرحية يتضح منها أنها يمكن أن تعد مسرحية شعرية، فالنثر فيها محدود جداً ولا يقارن بدور الشعر فيها، هذا بالإضافة إلى أنه موقّع ويمكن أن يغنى تماما مثل شعرها، وكان الغناء هو الأساس الذى قدم من أجله الشعر، وقد استخدم فيه النقاش أشكالا متنوعة للشعر من القصيد والكان كان، وحدد فى نهاية المسرحية الألحان التى يجب أن تتبع فى غناء أدوارها ، يختلف فى ذلك النثر عن الشعر؛ فمثلا لحن الحوار بين نادر وتعلبى فى الجزء الثانى من الفصل الخامس:

تعلبى:

يا نادر أنت نادر
وخادم بصداقة
أعجبت حقا فباشر
ما يقتضى بزشاقة
اذهب لبيتى سريعا
وهى شيئا يسيرا
نحن سنأتى جميعا

نادر:

طوعا فصرت خبيرا

قد حدد له «نغمة عجم أصوله ستة عشرة. شغل مطلعه: يا مفرد الحسن صلنى» (ص٦٥). ولا تخرج بقية المسرحيات التى قدمها عن ذلك، من تحديد اللحن الذى يجب أن تؤدى عليه المقطوعات، هذا مع أن هناك فروقًا بين هذه المسرحية ومسرحيتيه (أبى الحسن المغفل) و(السليط الحسود)؛ إذ يقل فيهما دور الشعر، ويتغلب النثر المسجوع عليه. وقد نشر محمد يوسف نجم هذه المسرحيات بالملاحق الخاصة بالألحان الأصلية التى وضعها لها مارون النقاش.

وقد تحدد دور الشعر فى هذه المسرحيات بالمحاور الثلاثة، الغناء والسرد والقص. هذا بالإضافة إلى أن للمسرحيات الثلاث حكاية هى أساس العرض المسرحى المقدم للجمهور.

وهناك محاولة شعرية فى المسرح العربى باللهجة العامية تعد رائدة فى ميدان المسرح الشعرى. وهى محاولة محمد عثمان جلال، فقد نشر تمصيره لمسرحية موليير (ترتوف) بعنوان (الشيخ متلوف) سنة ١٢٩٠هـ/١٨٧٣م، أى أن هذا النشر سابق لوفود الفرق الشامية إلى مصر، وهى تجربة - وإن كانت باللغة العامية -

تحسب للمسرح الشعرى العربى. وقد استمر محمد عثمان جلال يمصر المسرح الفرنسى وينشره حتى سنة ١٨٩٦، وقد نشر من المسرحيات لموليير (الأربع روايات من نخب التياترات) سنة ١٣٠٧ هـ (١٨٩٠م)؛ أى بعد سبعة عشر عاما من نشره المسرحية الأولى التى ضمها إلى هذه المجموعة المكونة من مسرحية (النساء العالمات) و(مدرسة الأزواج) و(مدرسة النساء)، ثم ترجم ثلاث مسرحيات لراسين نشرها سنة ١٣١١ هـ بعنوان (الروايات المفيدة فى علم التراجيدة)، وهى مسرحيات (إستر) و(أفغانية) و(إسكندر الأكبر)، ثم ترجم سنة ١٣١٤ هـ (١٨٩٦م) مسرحية موليير (الثقلاء). وبالإضافة إلى ذلك، فقد ألف مسرحية (المخدمين) وقد نشرت سنة ١٩٠٤، أى بعد وفاته.

وقد أخضع عثمان جلال لغة الزجل للمسرح، وكان عثمان ذكيا فى استخدامه طاقات الزجل السردية والقصصية فى المسرح؛ مما جعل مسرحياته تبعد عن الغناء، فكانت بذلك متقدمة على كثير من التجارب الشعرية التى جاءت بعده. وقد استخدم وزن الرجز ليتحرك به فى حرية، هذا مع ما يعطيه هذا الوزن من حرية فى تنوع القافية التى لم يلتزم بها، والتزم فقط بقافية واحدة لشطرى البيت الواحد، ولم يجعل لهذه القافية علاقة بما بعدها؛ ومن هنا كانت حركة الزجل سريعة مطواعة فى بناء الحوار. وفى مسرحيته المؤلفة (المخدمين) تتضح صورة ما فعله عثمان جلال؛ فهو فى هذا النص أكثر حرية فى التعبير عما يريد، إذ إنه ليس مرتبطاً بنص سابق يترجمه أو يقتبس منه، هذا فضلا عن أنه يؤلفه بعد أن انتهى من ثمانى تجارب فى الكتابة الشعرية للمسرح. فقد بهتت الغنائية إن لم تكن قد اختفت، وربما كان ذلك بدافع الموضوع، فهو عن المخدمين وليس فيه موقف واحد يدعو للغناء. وإذا كانت الغنائية قد فقدت فى هذا النص فإن الحركة - من ثم - قد ضعفت وأصبحت المسرحية تعتمد على السرد والقص.

ولقد قدم عثمان جلال الإضافة التى لازمت أعماله، وهى تقطيعه الوزن بين الشخصيات، فالفصل الثانى يبدأ منظره الأول بظهور البيك وشيخ الخدامين وخدم:

«البيك: (لواحد من الموجودين) فين يا ولد شيخكم؟

أحد الموجودين: أهو فرغلى

البيك: وأنت اسمك إيه؟

أحد الخدامين: أنا اسمى على

البيك: يا فرغلى هوا على سقا مليح

الشيخ: دا بربرى لكن فى العربى فصيح».

وهى التجربة نفسها التى أداها بنجاح فى تقسيم الوزن بين المتحاورين، ومثل على ذلك الحوار بين غليون وأنيسة، وهذه الطريقة متواترة فى النص وبقية النصوص التى مصرها:

«غليون: بالعين أشوف

أنيسة: أيوه

غليون: كلام صحيح

أنيسة: بس إن رضيت تسمع فؤادك يستريح

غليون: برضه كلام فارغ

أنيسة: وليه ما تحققه

يا تكذبه بعدين والا تصدقه»[17].

لقد قدم عثمان جلال للمسرح الشعرى خطوة مهمة: بتقطيعه الوزن وببعده عن الغنائية، وإن كان مازال يرتبط بالسرد والقص وتطوير نصه المسرحى نحو الحكاية.

وقد قدم سليم النقاش حين حضر إلى مصر خمس مسرحيات معربة هى: (أوبرا عايدة) و(مى) و(هوراس) و(الكذوب) و(غرائب الصدف). وقد قدم هذه المسرحيات فى الموسم الذى مثله على دار الأوبرا فى ٢٣ ديسمبر سنة ١٨٧٦م، والمسرحيات معربة قبل حضوره

إلى مصر، لذا، فهى تأخذ موقعها من الناحية التاريخية قبل مسرحية (المروءة والوفاء) التى ألفها خليل اليازجى سنة ١٨٧٦. فقد أكمل سليم النقاش دور عمه، وسار فى الطريق نفسه الذى سار فيه عثمان جلال من تقديمه المسرحيات الكلاسيكية، فقدم على مسرح دار الأوبرا فى موسم سنة ١٨٧٦ ـ ١٨٧٧ مسرحيتين هما: (هوراس) و(الكذوب). وقد وجه ذلك المسرح طوال القرن الماضى ليقوم الشكل الكلاسى على المسرح والمسرحيين دون أن يتغافلوا شكسبير، ويختاروا من هيجو ما يلائمهم مما يرتبط بعالم القص البطولى؛ لذا فإن سليم النقاش لم يخرج عن دائرة تراث الفرجة العربى، ففى مسرحية (عايدة) يأخذ الشعر دورا مهما يعتمد عليه النص. فالنص فى لغته الأصلية أوبرا، ولما كانت الأوبرا جديدة ويصعب تقديمها إلى الجمهور العربى، فإنها وجهت التوجيه الملائم لهذا الجمهور، فتحولت إلى أوبريت لتكون مناسبة لتراث الجمهور المتلقى لهذا النص. واعتمد النص على الشعر اعتمادا كبيرا، وإن كان دور الشعر فيما قدمه أقل من دور الشعر فى النصوص التى قدمها عمه، ولقد استعاض عن جزء كبير من الشعر بالسجع الذى ساد الحوار النثرى مما جعله قابلا للغناء.

وحوار «عايدة» مع امتريس يمثل الصورة المتكررة لهذا السجع الذى يختلط فيه الغناء بالسرد:

«عايدة: آه يا مولاتى ليس قلبى من حديد، لتحمل مثل هذا العذاب الشديد! ولم أنس بعد ما قاسيت من الأهوال فى الحرب الأخيرة، وكفانى قهراً أنى صرت عبدة أسيرة، ولولا انعطافك نحوى وميلك إلى، لكان بلا شك قضى على»(١٨).

ولا يقل دور الشعر فى مسرحية (مى) عن دوره فى أوبريت (عايدة) وكذلك فى مسرحيتى (الكذوب) و(غرائب الصدف). لقد تحولت هذه المسرحيات جميعا إلى أوبريتات، كان دورها الغنائى هو الدور نفسه الذى قام به الغناء فى بابات خيال الظل والقره قوز. ومع أن هذه المسرحيات اعتمدت على أصول غربية، فقد تحولت إلى حكاية تمثل على مسرح، فالمسرحية هى حكاية ممسرحة تعتمد على الغناء والسرد، يضاف إليها سيادة الوظيفة الأخلاقية والحكمية ـ التى ارتبطت بالقص العربى ـ على النص.

ولم تخرج مسرحية (المروءة والوفاء) لخليل اليازجى عن هذا الإطار. ألفت هذه المسرحية سنة ١٨٧٦، ومثلت فى بيروت سنة ١٨٧٨، وقدمتها فرقة القرداحى فى مصر سنة ١٨٨٦. ويعدها الكثيرون أول مسرحية شعرية فى الأدب العربى، وإن كنت أراها المسرحية الثانية بعد مسرحية (البخيل) لمارون النقاش. ومن الطبيعى أن تكون مسرحية (المروءة والوفاء) متقدمة شعريا على مسرحية (البخيل)، فمؤلفها له مكانته بين الشعراء الإحيائيين، وقد استغنى مؤلفها عن النثر فى حواره استغناء تاماً، فهى عمل شعرى متكامل. وقد التزم اليازجى فى مسرحيته بقواعد المسرحية الكلاسيكية الفرنسية؛ فقد أورد قصيدة فى مقدمة المسرحية يتضح منها أنه دارس لها، وأنه متبنيها فى عمله، فجعل من وحدة الزمان والمكان شرطا للمسرحية والتزم به فيها:

«فتشرط وحدة الموضوع حكما
وإن أمسى ثنائى ابتناء
كذا مدة المكان بكل فصل
على حكم الزمان والاستواء»(١٩)

إلا أن معرفته بالكلاسيكية والتزامه بها لم يجعلاه يكتب مسرحية مبنية بناء غربيا، وإنما كان الشكل الظاهر للمسرحية حدثا وصراعا وشخصيات وحوارا يقوم به ممثلون على خشبة المسرح، ولكن البنية تعتمد على شعر عربى فى أساسه، فالشعر يقف قصائد كاملة ملتزمة

بالوزن الواحد والقافية الواحدة، ثم تتوقف القصيدة ليقدم لنا الموشح، فهو تنويع مرتبط بضرورة الأداء الغنائى الذى أصبح جزءاً من بنية المسرحية وشكلها. فالقصيد قد يؤدى وقد يغنى، أما الموشح فهو موضوع للغناء فقط. لذا، فإن مقطوعات الموشحات وضعت لها الألحان المذكورة فى هامش النص، وحين يلقى قيس موشحا هو:

يكفى عناد	كم يعاد	هزر الكلام
أخشى تباد	من قراد	عند الصدام
هذا الكلام	مثل الحسام	طى الفؤاد
دعد اذهبى	واغربى	من ذا المقام
أو جربى	واشربى	كأس الحمام

(قيس سالا عليها السيف فتهرب)

مثلى تكون الرجال	أو لا فلا لا
عزيزاً يصير الجبال	منه رمالا
أين قراد يلقى الفؤاد	منى جمادا
ياليت دام فى الفراش	يلقى احتمالا
عند الهيام إذ يضام	يغدو زلالا

(ص٤٧)

يذكر المؤلف فى الهامش أنه يؤدى على «لحن حجاز على أصل افتضاحى غدا حب الجمال». وحين تخاطب دعد قيساً بموشح:

قيس ذا المقال فاسد باطل (ص ٤٥)

يذكر فى الهامش أنه على «لحن صبا على فقد ملكت قلبى بدر الجمال» (ص٤٦). وهكذا، مع كل موشح تلقيه شخصية من شخصيات المسرحية يحدد لها اللحن الذى يجب أن يتبع فى غنائه.

ولم يذهب هذا الغناء فى المسرحية بعيداً عن الغناء فى فنون الفرجة الشعبية؛ فالمسرحية تحمل بذور العناصر الأولى للشكل المسرحى الشعبى العربى، من حيث الاعتماد على القصيد والمقطوعات واختلاط الغناء بالسرد، مما يجعل الحركة المسرحية بطيئة، ولايخدم تطور المسرحية إلا من حيث إن هذا السرد جزء من بنيتها، وكذلك تحول هذا السرد إلى قص؛ فالمسرحية محاولة لمسرحة حكاية شعبية قديمة تتناول موضوع الوفاء الذى أدى إلى أن يتحول النعمان إلى المسيحية، وبذلك لم تخرج المسرحية فى أى جانب من جوانبها عن إطار الفرجة الشعبية. ومن الخير ألا تمضى مسرحية (المروءة والوفاء) دون أن نسجل أنها دعمت صورة المسرح الشعرية، وإن كانت القصائد التى اعتمد عليها الحوار جافة، أضافت إليها القافية الواحدة عجزا عن أن تكون لغة حوار حية متحركة، لكن المسرحية وتأكيد اليازجى الكلاسيكية الجديدة، بالإضافة إلى موقف سليم النقاش منها، جعل من الكلاسيكية اتجاها يحتذيه مترجمو المسرح وممصروه ومؤلفوه، وإن لم يهملوا بعض الأعمال المسرحية الرومانسية التى تقترب من روح مسرحهم. وهم فى كل ذلك ربطوا المسرح بالحكمة والموعظة الحسنة، وحافظوا على شكل مسرحهم من اختلاط لغة المسرحية بالشعر الغنائى والسرد والقص.

وقد دعم هذا الاتجاه أحمد أبو خليل القبانى رائد المسرح فى سوريا سنة ١٨٦٥، وقد هاجر إلى مصر سنة ١٨٨٤. وقدم فى مصر عددا من المسرحيات، منها المترجم مثل: (الخل الوفى) و(عايدة) و(لباب الغرام) أو (ميتريدات)، كما ألف مسرحيات منها (أنس الجليس) و(عفة المحبين) و(ولادة) و(عنتر) و(ناكر الجميل) و(الأمير محمود وزهر الرياض) و(الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح) و(مجنون ليلى). وكان الشعر جزءاً أساسيا من عروض هذه المسرحيات جميعا، وهو شعر المقصود به الغناء، فقد كان أبو خليل القبانى علما من أعلام الغناء وصاحب مدرسة فيه، يعد سلامة حجازى واحدا من تلامذتها، وكان أثره واضحاً على المسرح، أكد فيه الغناء والسرد والقص. لقد قدم على المسرح أكثر من

إحدى وثلاثين مسرحية مؤلفة ومقتبسة. جمع له منها محمد يوسف نجم ثمانى مسرحيات؛ أربعا من تأليفه، ومثلها من اقتباسه، وقد استمد معظم مسرحياته المؤلفة من التراث الشعبى.

وهذه المسرحيات جميعاً تبدأ بمقطوعة شعرية تغنى، وست منها تنتهى بأدوار شعرية.

والسابعة، وهى (لباب الغرام أو الملك ميتريدات)، تنتهى دون شعر، أما الثامنة وهى (أصل النساء) الشهيرة بـ(لوسيا)، فهى تنتهى ببيتين من الشعر، يعقبهما حوار بين الكونت ولوسيا فيه طابع الغناء، فهو نثر مسجوع.

«الكونت: تجاوز عن الذنب العظيم تكرماً
فيكفى المسيء الذل والعذر والكرب
إذا ما امرؤ من ذنبه جاء تائبا إليك
ولم تغفر له فلك الذنب.

الجميع: قد عفونا.

لوسيا: هكذا يكون الكرم، وتكون محاسن
الشيم. فأبقاكما يارب العالمين،
وحفظ ابنتى أوجين.

الكونت: حيث قد زالت الأتراح، فهيا بنا
نقيم الأفراح، ونسأل المولى المجيد،
أن ينصر سلطاننا
عبدالحميد»[٢٠].

ولا يخرج إطار المسرحيات المقتبسة عما صنعه مارون وسليم النقاش، فهو استمرار لدورهما فى الاقتباس، ومن جعل الشعر يلعب دوراً أساسياً خدمة للغناء، فضلا عن أن النثر قد غلب عليه طابع الغناء والسرد والقص، أما المسرحية فهى مسرحة لحكاية. وإذا أخذنا مسرحية هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب مثالا على الحكاية ومسرحتها، فهى محاولة من القبانى لأن يضع حكاية (ألف ليلة وليلة) على المسرح، فهو يحذف الأوصاف لأن المسرح يصورها، ويترك الحوار تديره الشخصيات، ثم يدخل الغناء ليغلف إطار الحكاية الممسرحة به.

لم يقدم القبانى مسرحية شعرية خالصة، وليس معنى ذلك أن التأليف الشعرى قد توقف. فقد ذكر أسعد داغر عددا ليس بالقليل من المسرحيات الشعرية التى ألفت قبل أن يكتب شوقى للمسرح مسرحيات شعرية[٢١].

ومن بين من كتبوا للمسرح مسرحيات شعرية عبد الله البستانى، وقد أعلن يوسف نجم أنه سينشر هذه المسرحيات غير أن هذه النشرة لم تظهر حتى الآن، ولم أستطع العثور على هذه المسرحيات. وقد تناول نجم مسرحيته الشعرية (مقتل هيردوس لولديه إسكندر وأرسطبوليس) المنشورة سنة ١٨٨٩، وذكر أنه كان يحتذى فى سرد حوادثه حذو المسرح الكلاسيكى الجديد، فهو يتتبع الحوادث التاريخية، ويراقب سيرها فى طريقها الطبيعى إلى أن يعثر على بداية الأزمة الحقيقية، فيستهل مسرحيته بها[٢٢].

ويرى نجم أن البستانى قد خطا خطوة فى رسم الشخصية، ارتفع بها عن المستوى الذى بلغه سلفه خليل اليازجى فى مسرحية (المروءة والوفاء)، كما يراه «يخطو خطوة أخرى فى سبيل تطويع الشعر العربى وتليين موسيقاه، ليتحمل سرد الحوادث المسرحية»[٢٣]. وتتردد كلمة «السرد» فى حديث نجم عن المسرحية، ثم يحكم على شعرها بالمقياس النقدى للشعر العربى الغنائى، فهو يرى:

«أن الصورة الشعرية عند المؤلف قوية ناصعة، لاينقصها سوى بعض الظلال والألوان حتى تصبح صورة مسرحية، وشعره يرتفع عن المستوى الذى بلغه اليازجى فى مسرحيته، فهو أمتن أسراً، وأصفى ديباجة، وأكثر روعة»[٢٤].

وقد اتفق يوسف نجم مع إدوار حنين فى هذا. فلقد مدحه بأنه أكثر الأقدمين تنوعاً فى شعره، وهو فى هذه المسرحية «التى تتجاوز الألف بيت يبدل قوافيه ٣٣ مرة لاغير»(٢٥)، أى أن كل قافية تحوى ما يقارب الثلاثين بيتا، وهذا فى حد ذاته كثير على الشعر المسرحى، هذا فضلا عن أنه قلما ينتقل من بحر إلى أخر إلا ويعود إلى البحر الذى تركه.

ويعطى نجم أمثلة لشعره فى المسرحية. ومع أنى لا أستطيع أن أحكم على هذه المسرحية من خلال هذه النماذج الشعرية القليلة، فإن ما قدم لايخرج على السرد فى بناء قصصى مقدم فى تركيب جاف، ولا على الإطار الذى يستهوى الجمهور من غناء وسرد وقص بشعر حى يستطيع أن يحرك عواطفهم.

وقد كتب شوقى مسرحية (على بك الكبير) فى أكتوبر عام ١٨٩٣، فى الوقت الذى كان عبد الله البستانى فيه ينشر مسرحياته الشعرية، وكانت فرق سليمان القرداحى والقبانى وسليمان الحداد وإسكندر فرح وميخائيل جرجس تقدم عروضها فى القاهرة والأقاليم. ولم يكن ظهور هذه المسرحية حدثاً فريداً فى عالم التأليف المسرحى، فلقد كانت مسرحية تضم إلى المسرحيات الشعرية الأخرى فى عصرها. لقد أفاد شوقى من كل التجارب المسرحية السابقة عليه فى تأليفه هذه المسرحية، وليس من الضرورى هنا الوقوف عند التأثير الغربى على هذه المسرحية، فالتأثير الغربى قائم فى إطار المسرح العربى لم يزد عليه خطوة، فهو قد التزم بالإطار العربى للمسرح، واعتمد على الغناء اعتمادا كبيراً. والفرق بينه وبين غيره من الشعراء الذين ألفوا للمسرح أنه هو نفسه أرفعهم قامة، لذا فإنه من الطبيعى أن يتفوق شعره على شعرهم، وبالتالى أن يتفوق غناؤه على غنائهم وسرده على سردهم.

وتبدو المقطوعات القصيرة فى شكل الموشح، فالمسرحية تبدأ بلحن جركس يغنيه مصطفى النجلاب وأم محمود الماشطة والجوارى وإقبال وشمس وصفية:

«بين السيوف والخناجر
على الجبال
تلقى الجراكسة عشاير
هم الرجال
يحموا النساء الحراير
مع الجمال
ومن عجب حكم جاير
فيهم محال
وليس ناه وآمر
غير القتال»(٢٦).

ثم يتوقف النشيد، فيحدث مصطفى شمساً يطلب إليها الغناء، وتدعم أم محمود قوله ملتزمة بالوزن والقافية نفسيهما مع اتحاد الروى.

«مصطفى: ألا يا شمس يا حسنا
غنينا بموال
أم محمود: يلهينا إلى أن يأ
تى السيد بالمال» (ص٣)

ويضع شوقى تعليمات خاصة بالغناء وقد جعل إيقاعها وتركيبها اللغوى سهلا ملائما للغناء. ثم تتخلل المقاطع القصيرة المتنوعة فى أوزانها المجزوءة وقوافيها، فأم محمود بعد أن غنت من بحر مجزوء الوافر انتقلت إلى تام المتقارب، واستمر البحر الوافر فى الحوار بينها وبين إقبال ومصطفى الذى يسير على الوزن نفسه ويستخدم خفة الكلمة نفسها:

بنات الجركس العينا
تعالين تعالينا

وحين تنشغل أم محمود بزينة جاريتين، ينحاز مصطفى إلى زاوية فيغير الوزن والقافية، وهو ينشد مطرقا قصيدة من خمسة وعشرين بيتا من بحر البسيط، يبدأها على عادة الشعر الغنائى بالتصريع:

يا مال ما فيك من سحر ومن خطر

لقد نزلت بنا عن رتبة البشر

وفيها ينسرد قصته منذ أن هجر القوقاز من أجل المال باحثاً عنه، حيث عمل جلابا، حتى إنه باع ابنه، وهو الآن يبيع ابنته، وقد اختلط فى القصيدة الغناء بالسرد وبالقص.

ويدور الشعر كله فى المسرحية حول هذه المحاور الثلاثة، سواء أكان الشعر مقطعات أم قصائد طويلة. وقد تنوعت هذه القصائد فى الطول، ونلاحظ كذلك استخدامه الوزن الواحد والقافية الواحدة فى الحوار بين الشخصيات، فلقد طغى وزن الكامل فيما يمكن أن يكون قصيدة واحدة متعددة الأصوات، تسير فى محاور الشعر المسرحى نفسها، وهى منظومة من حوالى مائة وتسعة وعشرين بيتاً.

ولاشك أن شوقى وهو يكتب هذه المسرحية كان فى ذهنه أن تمثلها إحدى الفرق المسرحية فى ذلك الوقت، ومن هنا كان اعتماد النص على المقطوعات الغنائية التى كانت خفيفة بلغة سهلة أقرب إلى لغة الحوار العامى، كأنه يتحرك فى دائرة الشعر الشعبى، حتى إنه فى المشهد الثانى من الفصل الثانى يظهر حنا الوكيل والأغوات ومملوكان صغيران وهم يغنون حال ظهور على بك بزجل عامى:

«بيك البيكات من فوق تخته

ينهى ويأمر فى الخدام

النيل بيجرى من تحته

والأمر أمره فى الأحكام»

وفى الفصل الرابع يجعل للتخت مكاناً فى المسرحية؛ فهو يتم فى قصر محمد بك أبى الدهب، وقد أعد وليمة كبيرة، وقد جلس محمد بك على طرف من المائدة وأمامه رجال من حاشيته، وعلى الطرف الآخر سيد أحمد المغنى وعواد وكمنجاتى الأغوات عند الباب ويغنى باللغة العامية المفصحة:

«سعد البلاد قايم

والنجم داير عال

يا رب يا دايم

زد البكات إقبال».

ويستمر استخدام العامية فى الحوار، فالمغنى يمدح محمد بك أبا الدهب:

«أبو دهب مصره

مفرد وحيد عصره

الله يديم نصره

ويحفظه والآل».

ثم يطلبون منه أن يغنى دور حياة الحياة فيغنى مذهب:

«سيف جفونك يا لطيف

مرهفو «هفه» فاق الحدود

والقوام أسمر خفيف

فى النزال قد القدود».

ثم يغنى دورا:

«حياة الحياه إنته

يامنية القلب

إمته تجود إمته

حسبى عذاب حسبى»

(ص٣٧ ـ ٣٨).

والملاحظ أن القصائد الطويلة المقسمة بين الشخصيات لم تخرج عن لغة القصائد التى كان شوقى يكتبها، من حيث رصانة اللغة واستخدام الصور والتراكيب القديمة، وإن عبرت عن سرد لأحداث حياة الشخصية. غير أن العمل كله، فى النهاية، هو مسرحة لحكاية، اعتمد فيها على الاتجاه الكلاسيكى نفسه الذى ساد وقته، وبالذات من حيث استخدامه عنصر المكان. فالفصلان الأول والثانى يدوران فى غرفة فى قصر على بك والثالث والرابع فى قصر محمد بك، ويختلف الخامس فى أنه فى الصالحية، أما الزمان فقد تقارب بين الفصل الأول والثانى، وتباعد عنهما فى الفصول الثلاثة

التالية. لكن الحس فى المسرحية يظل كلاسيكياً، وليس معنى ذلك أنه مقصود، وإنما معناه أن شوقى هنا يتابع الإطار العام للمسرح فى شكله العام وفى مضمونه، لم يخرج عليه؛ فعمله المسرحي يعد امتدادا للأعمال المسرحية الشعرية وغير الشعرية التى قدمها رواد المسرح العربى: مارون وسليم النقاش واليازجى وعبدالله البستانى والقبانى. ومع أن عمل شوقى يقف إلى جوار هذه الأعمال التى قدمها المسرح العربى، فإن هذه المسرحية لم تعرض على المسرح قط، ولم يتعرض لها أحد من نقاد هذه الفترة ولم يذكرها، وربما كان مرد ذلك إلى أن صاحبها لم يقف وراءها ليدافع عنها، وتركها للنسيان، وحتى الفرقة التى كان يمكن أن تؤديها لم يذكر أنها تعرضت لها؛ فالفرقة القادرة على أداء هذا العمل هى فرقة إسكندر فرح الذى نافس أستاذه القبانى بإنشائه فرقة خاصة به، واعتمد فيها على غناء سلامة حجازى.

وقد انفصل سلامة حجازى عن إسكندر فرح، وكون لنفسه فرقة جديدة مما أدى بإسكندر فرح إلى أن يتحول عن الغناء إلى المسرحيات الاجتماعية، ولكنه لم يستطع أن يستمر، وقبل أن يغلق أبواب مسرحه سنة ١٩٠٨ كان سلامة حجازى قد أصبح الاسم الكبير فى عالم المسرح. وقد ألف شوقى مسرحية (البخيلة) سنة ١٩٠٧، وهى كوميديا اجتماعية. ترى أيكون قد ألفها لتمثلها فرقة إسكندر فرح أم سلامة حجازى أم عزيز عيد الذى ألف فرقة مسرحية للكوميديا بالاشتراك مع سليمان القرداحى سنة ١٩٠٧. غير أن شوقى لم ينشر هذه المسرحية، وظلت مجهولة للكثيرين حتى نشرت تامة بعد وفاته بحوالى نصف قرن [٢٧]. وهى تؤكد متابعة شوقى لما يحدث على خشبة المسرح فى القاهرة فى ذلك الوقت. ولقد توقف سلامة حجازى سنة ١٩٠٩ لمرضه، ولكن مسرحه لم يتوقف، فتكونت فرقة عكاشة التى استمرت تؤدى المسرحيات الغنائية، ثم حدثت النقلة الجديدة فى عالم المسرح العربى بتكوين جورج أبيض فرقته التى أخذت تمثل باللغة العربية سنة ١٩١٢، فقدمت ثلاث مسرحيات من عيون المسرح الغربى، معتمدة على قوة أدائها وعرضها لهذه النصوص. ولم تعتمد فى تقديمها على الغناء، وإنما على جودة الفن، فقدمت ثلاث تراجيديات: مسرحية سوفوكليس (أوديب ملكا) ترجمة فرح أنطون فى ٣/٢١، ومسرحية (لويس الحادى عشر) للشاعر الفرنسى كازمير دى لافين ترجمة إلياس فياض فى ٣/٢٥، ومسرحية شيكسبير (عطيل) ترجمة خليل مطران فى ٣/٣٠ [٢٨]. غير أن جورج أبيض لم يستمر منفرداً فى عمله. ولم تصمد هذه الفرقة طويلا، فاضطر إلى أن يضم معه آل عكاشة فى فرقة واحدة فى مارس ١٩١٣، وقدمت الفرقة مسرحية (نابليون) ومسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة) لفرح أنطون. ولم تستمر الفرقة بعد ذلك. ثم كون مع سلامة فرقة سميت فرقة جورج وسلامة. بدأت الفرقة الجديدة عملها فى ٢٤ من أكتوبر سنة ١٩١٤، وقد وضح تأثير سلامة على جورج منذ بداية عروض الفرقة، فقد قدما مسرحيتى (صلاح الدين الأيوبى) و(عايدة). وقد لعب سلامة حجازى فى هذه الأخيرة الدور الذى كان يلعبه من قبل، وهو دور «رداميس» قائد جيش مصر وحبيب عايدة. ولم يتوقف تأثير سلامة على جورج عند هذا الحد، وإنما قدم المسرحيات نفسها التى صنعت شهرة جورج أبيض: (أوديب) و(لويس الحادى عشر) و(عطيل) بأسلوب سلامة حجازى، فحولها إلى ما يشبه الأوبريت، إذ أدخل على هذه المسرحيات شعرا غنائيا وألحانا مناسبة لأحداثها، وهكذا صنع فى جميع مسرحيات جورج أبيض التى اشترك معه فى تقديمها، وقد:

> «خصصت الفرقة ثلاثة أيام للعمل فى الأسبوع تقدم فيها ثلاث مسرحيات يكون الشيخ بطل إحداها وجورج أبيض بطل الثانية، وفى المسرحية الثالثة يجتمع البطلان معا. وقد لوحظ أن الليالى التى كان (الشيخ سلامة) ينفرد فيها ببطولة مسرحياتها، وكذلك الليالى التى يشترك فيها مع جورج أبيض، كانت تلقى من الجماهير إقبالا

شديدا، على عكس الليالى التى كانت تقدم فيها مسرحيات جورج أبيض، فقد كان الإقبال عليها أقل بكثير»[٢٩].

ففى (أوديب ملكا) لحن للاستغاثة، ولحن للحيرة، ولحن للأسف، وهو لحن على «مقام جهاركاه» تعبر فيه الجوقة عما حدث لأوديب:

«يا له يوم له الطفل يشيب

وتكاد الشمس منه تظلم

لم نكن نحسب هذا يا أوديب

أسفا ضاع العلا والشمم»[٣٠]

ولقد قدم سلامة مسرحية (مى) فى موسمى ١٩١٤ ـ ١٩١٥ و١٩١٥ ـ ١٩١٦ وأضاف إليها أغانى جديدة بألحان جديدة حولتها كما قيل إلى أوبرا، وليس معنى ذلك أن المسرحية أصبحت أوبرا بالمعنى الغربى، وإنما معناه أن الغناء فيها هو الغالب على أدائها. ولقد أدى سلامة دوره فى غناء الشعر على المسرح حتى وفاته سنة ١٩١٧. واستمر دوره بعد وفاته؛ فإن الجمهور لم يتوقف عن الاستجابة للغناء على المسرح، فقد كان نجاح سلامة أمام منافسه جورج، أى نجاح المسرح الغنائى أو الشعر فى المسرح أمام المسرح الجدى تعبيراً عن رغبة الجمهور. لذا، فإن جورج استمر يقدم الأوبريت مع ما يقدمه من مسرحيات، فعرض أوبريت (فيروز شاه) سنة ١٩١٨، وغيرت منيرة المهدية طريقها فى الغناء فى المقاهى والكباريهات إلى الغناء فى المسرح، وقدمت أعمال سلامة حجازى المسرحية: (شهداء الغرام)، و(عايدة)، و(صدق الإخاء)، وتطورت عام ١٩١٧ لتقدم الأوبرا فمثلت (كارمن وكارمينا) كما قدمت عام ١٩١٩ عددا من الأوبريتات. واستمرت فى عرض الأوبرات على الطريقة العربية للمسرح حتى اعتزالها عام ١٩٣٥، ومن الغريب أنها قدمت عام ١٩٢٧م أوبرا (كليوباترا ومارك)، وهو العام نفسه الذى قدم فيه شوقى مسرحيته (مصرع كليوباترا).

واستمر أولاد عكاشة يقدمون الأوبرات على الطريقة المصرية، وفى سنة ١٩٢٧ أعيد تقديم أوبريت (الباروكة) ومسرحية (فاتنة بغداد).

ودخل نجيب الريحانى ميدان الغناء، فقدم أوبريت (العشرة الطيبة) من تمصير محمد تيمور.

كما ظهرت فرقة الكسار وأمين صدقى سنة ١٩٢٠، معتمدة على الكوميديا والغناء، فقدمت مسرحيات عدة، ثم استقل الكسار بمسرحه سنة ١٩٢٥.

ولعل الحدث المهم فى تاريخ الغناء على المسرح، هو دخول سيد درويش عالم التلحين للأوبريتات، فلحن أوبريت (العشرة الطيبة) و(الباروكة) و(هدى) و(شهرزاد) ومسرحية (عبدالرحمن الناصر)، كما دخل داود حسنى والخلعى عالم التلحين المسرحى. وبهذا، انفصل المغنى عن الملحن، وبهذا الانفصال تغيرت لغة الشعر من فصيح إلى عامى، وتحولت المسرحيات من التاريخى إلى الواقعى والشعبى. وقد أدى هذا إلى الفصل بين العامية والفصحى فى المسرحيات، فحين تكون المسرحية تاريخية تكون أغانيها فصيحة، وحين تكون واقعية أو من التراث الشعبى تكون لغة أغانيها عامية، هذا بالإضافة إلى غلبة العامية على المسرح منذ الحرب العالمية، فلم يكن يتوقع لمسرح تسود فيه منيرة المهدية وعلى الكسار والريحانى أن يعتمد على اللغة الفصحى. وسيادة العامية لاتنفى أن النصوص المسرحية قد غلب عليها اختلاط الغناء بالسرد بالقص.

ولقد غاب شوقى عن مصر فى الفترة ما بين ١٩١٤ ـ ١٩١٩، وهى فترة نفيه إلى إسبانيا، فلم يشاهد الكثير من تطورات المسرح فى هذه الفترة. وعندما عاد من إسبانيا، كانت صورة التطورات الكثيرة التى حدثت فى المسرح واضحة تمام الوضوح أمامه، وقد تكونت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ وهى أهم فرقة فى المسرح العربى وأكثرها استقراراً، وقد تداخل فى لغة مسرحياتها العامى والفصيح.

وفى سنة ١٩٢٦ انشقت فاطمة رشدى وعزيز عيد عن فرقة رمسيس، وكونا فرقة باسم فاطمة رشدى. وفى هذا الجو العام للمسرح، ألف شوقى مسرحيته (مصرع كليوباترا) لتقدمها فرقة فاطمة رشدى بعد حوالى عام من إنشائها، لتبدأ حلقة جديدة للمسرح الشعرى تخرجنا من حلقة التمهيد للمسرح الشعرى إلى المسرح الشعرى نفسه ـــ بتقاليده وبنائه ـ الذى أكد وجوده فى اللغة العربية، ومن ثم فإن ريادة شوقى تصبح بمعنى جديد للريادة، وهى ريادة التأصيل.

الهوامش :

(١) انظر محمود حامد شوكت، **المسرحية فى شعر شوقى**، القاهرة، دار الفكر العربى ص ٤٨؛ شوقى ضيف: **شوقى شاعر العصر الحديث**، القاهرة، دار المعارف، سنة ١٩٦٣، ص ١٧٤؛ غنيمى هلال: **النقد الأدبى الحديث**، القاهرة، دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٩، ص ٦١٨، أحمد هيكل، **تطور الأدب الحديث**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨، ص ٢٢٣. طه وادى: **شعر شوقى الغنائى والمسرحى**، القاهرة: دار المعارف سنة ١٩٨٥، ص ٧٢.

(٢) ماهر حسن فهمى، **حافظ وشوقى** ـ القاهرة: سنة ١٩٣٣، ص ٢٠٢.

(٣) مارون النقاش: **المسرح العربى**: دراسات ونصوص، العدد الأول ـ اختيار وتقديم الدكتور محمد يوسف نجم، بيروت: دار الثقافة، سنة ١٩٦١، ص ٢٧٥.

(٤) عباس محمود العقاد: **قمبيز فى الميزان**، القاهرة، المطبعة الجديدة، (د.ت).

(٥) Metin,A., **A History of Theater & Popular entertainment in Turkey** (Ankara: Form, 1963-64), p. 13.

(٦) محمد عزيزة، **الإسلام والمسرح**. ترجمة رفيق الصبان. القاهرة: دار الهلال ١٩٧١، العدد ٢٤٣، ص ٩٨ ـ ١٢٣.

(٧) انظر: إدوارد لين: **المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر**، ترجمة: عدلى طاهر نور، القاهرة، مطبعة الرسالة، سنة ١٩٥١، ص ٢٩٠ ـ ٢٩١.

(٨) المرجع نفسه ص ٢٩٠.

(٩) Marhnovitch Nicholas N., **The Turkish Theater**, New York, Theater Arts Inc., 1933, pp. 13-16.

(١٠) المرجع نفسه.

(١١) **الأستاذ**. ج ٤١. السنة الأولى: ٢١ ذى القعدة سنة ١٣١٠، ٦ يونيو سنة ١٨٩٣.

(١٢) على إبراهيم أبو زيد: **خيال الظل**، القاهرة، دار المعارف، سنة ١٩٨٢، ص ٢٥٥.

(١٣) ابن دانيال **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال**، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف، سنة ١٩٦٣. ص ٢١٧.

(١٤) المرجع نفسه ص ١٧٦.

(١٥) لين، المرجع السابق، ص ٣٤٣ ـ ٣٥٨.

(١٦) مارون النقاش، المصدر السابق، ص ٤١.

(١٧) **محمد عثمان جلال، دراسات ونصوص**، عدد ٤، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٤، ص ٣٣٩.

(١٨) **سليم النقاش، المسرح العربى، دراسات ونصوص**، رقم ٥، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، سنة ١٩٦٤، ص ١١.

(١٩) خليل اليازجى، **المروءة والوفاء**. بيروت، سنة ١٨٨٤، ص ٢، ٣.

(٢٠) **الشيخ أحمد أبوخليل القبانى، دراسات ونصوص**، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم. بيروت: دار الثقافة سنة ١٩٦٣، ص ٣٤٩ ـ ٣٥٠.

(٢١) انظر: يوسف أسعد داغر، **معجم المسرحيات العربية والمعربة**، (١٨٤٨ ـ ١٩٧٥). بغداد: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٥.

(٢٢) محمد يوسف نجم. **المسرحية فى الأدب العربى**، مرجع سابق، ص ٣٥٧.

(٢٣) المرجع نفسه، ص ٣٦٠.

(٢٤) المرجع نفسه.

(٢٥) إدوار حنين: **شوقى على المسرح**، بيروت، المطبعة الكاثوليكية. سنة ١٩٣٦، ص ٧١.

(٢٦) أحمد شوقى، **على بك الكبير، أو فيما هى دولة المماليك**. القاهرة: مطبعة المهندس، سنة ١٣١١هـ.

(٢٧) نشرت **البخيلة** نشرتين إحداهما فى مجلة «الدوحة»، أعداد مارس، وأبريل، ومايو ١٩٨١، والثانية تحقيق سعد درويش القاهرة: الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤.

(٢٨) سعاد أبيض، **جورج أبيض**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠، ص ١١٩.

(٢٩) محمود أحمد الحفنى، **الشيخ سلامة حجازى**. القاهرة: دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٨، ص ١٩١.

(٣٠) المرجع نفسه، ص ١٩٢.



فن المسرح
والرؤية الأفريقية

وول سوينكا *

لنأخذ أولا بعض المواضيع غير الواضحة، مثل الاختلافات المهمة التى تفرق بين النظرة التقليدية الأفريقية لفن المسرح والنظرة الأوروبية له. لن توجد هذه الاختلافات فى التناقض بين عملية الإبداع الفردى وعملية الإبداع الجماعى، ولن يعبر عنها رد فعل المشاهدين، ونعنى بذلك اشتراك المشاهدين المتوقع فى أى عرض من العروض المسرحية. فالاختلافات توجد بطريقة أدق فيما هو معروف بالتركيبة الذهنية الغربية واضحة الملامح، وهذه العقلية الغربية هى التى ترتبط بالعادة الذهنية التى تصنف وترتب الأشياء حسب أنواعها. وهى بذلك، وبصفة دورية، تختار مظاهر من الأحاسيس الإنسانية ومن الملاحظات الظاهرية ومن الحدوس الميتافيزيقية وحتى من الاستنتاجات العلمية، وتحولها إلى أساطير (أو «حقائق») منفصلة إحداها عن الأخريات .

ويربط كل ذلك غطاء خصب من المصطلحات والمقارنات والمفاهيم . وقد كونت صورة معقدة للغاية لوصف هذه العقلية، وهذه الاستعارة ليست آلية فحسب بل هى تمثل التكنولوجيا المعاصرة التى تعين مرحلة أخرى من المراحل التى مرت بها رؤية الرجل الغربى الشاملة .

يجب عليك أن تتخيل قاطرة بخارية تحول نفسها بين محطات متقاربة إحداها من الأخرى فى أطراف المدينة. فى المحطة الأولى تتسلم شحنة من الصور الرمزية، وتدخل المحطة التالية وهى تبث ستارا من الدخان على المنظر البرى المتصل الذى يحتوى على حقائق طبيعية. وفى المحطة التالية تشحن نوعا آخر من الكتل الخشبية يمكن أن نسميها بالخشب الطبيعى . ثم تقف بين محطتين حيث تمون بوقود صناعى من الفن «السريالى». ومن

* الفصل الثانى من كتاب وول سوينكا الأسطورة والأدب والعالم الأفريقى (١٩٧٨) .

Wole Soyinka : Myth, Literature and the African World . Cambridge : Cambridge University Press , 1978 , Chap. 2 .)

ترجمة منى مؤنس ، أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة .

هنا ، تظهر رؤية أخرى محددة تثبت وجودها من خلال دخان ملون. وتجعلها شحنة أخرى من فحم «اللامعقول» تدخل المحطة التالية؛ حيث تغادر دون أن تبعث أى دخان ولا أية نار، حتى تتحول ـ لمسافة قصيرة ـ عن الخط الرئيسى، مارة بسبل تكوينية، ثم تجرها إلى بداية المسار قاطرة « نيو كلاسيكية».

وهذا هو الإيقاع الإبداعى الغربى بالنسبة إلينا، وهو عبارة عن مجموعة من التقلصات الذهنية تبدو ـ خاصة فى يومنا هذا ـ سريعة التأثر بالتحريك الإعلامى . والاختلافات التى نحاول أن نحددها بين الفن المسرحى الأوروبى والفن المسرحى الأفريقى، انطلاقا من فكرة أن هذا الفن يمثل إحدى الطرق التى يصور بها إنسان ما التجارب الإنسانية، لا ترجع بطريقة مبسطة إلى اختلافات فى الأسلوب أو فى الشكل، ولا تقتصر على فن المسرح وحده؛ فهى تمثل اختلافات جوهرية بين رؤيتين، أو بين حضارة يثبت نتاجها وجود فهم شامل لا يتجزأ للحقيقة، وحضارة أخرى يعتمد الإبداع فيها على جدلية العصر. ولذلك، يجب علينا أن نوقف ذلك الاختلاف الرائج الذى قد يحدد ويحصر معنى فن المسرح الغربى فى أنه شكل غامض يتجسس عليه أناس غرباء يدفعون أجرا لمشاهدته، ويقابل هذا تطور جماعى لفن التعبير المسرحى، ونقصد بالأخير فن المسرح الأفريقى. والشئ الأهم من كل هذا، هو أن النقد الغربى الذى يتناول فن المسرح يظهر عادة التخلى عن الإيمان بالحضارة، ونعنى هنا الحضارة بصفتها معرفة الإنسان بالعلاقات الأساسية الثابتة بينه وبين المجتمع الذى يعيش فيه، وبينه وبين السياق الأوسع للكون المرئى.

ولنأخذ، على سبيل المثال، محورا مهما مشتركا فى فن المسرح المقنع، وهو محور يتمثل فى صراع رمزى مع مخلوقات غير مرئية، والغرض من هذا الصراع هو الوصول إلى قرار متجانس ينادى بالرخاء والرفاهية فى المجتمع [1] . ويعرف كل واحد من المشاهدين أنه لا يجب عليه أن ينطلق على هواه، فى غناء أغنية ابتهالية، حتى فى أكثر الفقرات إغراء، أو أن يشترك بـ «لازمة» فى مجموعة الأغانى الدينية المعروفة التى تتبادلها الشخصيات الرئيسية فى المسرحية. فإن وقت الاشتراك الكورالى محدد بوضوح، ولكن ذلك لا يعنى أن المشاركة تتوقف إلى أن يحين مثل هذا الوقت. ويرجع ذلك إلى أن ما نسميه بجمهور المشاهدين يعتبرون أنفسهم جزءا من الصراع الذى يشاهدونه . وتضيف هذه المشاركة المعنوية قوة روحية للشخصيات الرئيسية، وذلك عن طريق إسهامها الكورالى الحقيقى الذى يجب أولا أن يحضر ويؤسس عن طريق تحديد المكان وتزويده بالقربان وكلمات التعويذة. ولن يكون للمسرحية وجود إلا داخل هذا التمثيل الرمزى للأرض وللكون، وداخل هذا التجمع المغلق الجماعى، الذى يعطى جوهره الكورالى الطاقة الجماعية للممثل الذى يتحدى الأعلام غير المرئية. وتخضع المشاركة العلنية بين الشخصيات الرئيسية والمشاهدين لطقوس معروفة تنطوى على إيماءات وردود دينية . والمشترك الذى يبدو «تلقائيا» بين المشاهدين، لا يسمح لنفسه بأن يعبر عن نزوة شخصية مجردة من المعنى، أو إثارة شخصية لمثل هذا التصرف أو ذاك، بما يجعل الفرد يبدو عضوا منفصلاً عن داخل الكتلة الكورالية . ولو حدث ذلك ـ ومن الطبيعى أنه ممكن أن يحدث ـ فإنه يعتبر انحرافا قد يعرض الأهداف الأخلاقية التى يقصدها العرض للفشل. وفى هذه الحالة يقاد المتدخل فى هدوء إلى الخارج ، وينظر إليه على أنه قد فقد توازنه العقلى بشكل مؤقت، وتتلى عادة، بطريقة غير ملحوظة، التعويذات المناسبة حتى تقضى على خطورة مثل هذا الحدث غير الطبيعى.

وأريد أن أتعمق هنا أكثر فى هذا المعنى الطقوسى للمكان، لأنه مرتبط ارتباطا وثيقا بالرؤية الشاملة للمجتمع الذى أنتجه. وسوف أنظر إلى هذا المعنى أولا على أنه وسيلة اتصال. وهو، مثل أية وسيلة اتصال

أخرى، تعد الطريقة المثلى لشرحه عن طريق عملية الانقطاع. وفيما يخص لغة المسرح، يحدث هذا الانقطاع أساسا عن طريق الإنسان. وهناك عناصر كثيرة، مثل الصوت والإضاءة والحركة وحتى الرائحة، من الممكن استعمالها كلها بطريقة مشروعة أيضا لتثبيت المكان. ويستخدم المسرح الطقوسى كل عناصر التثبيت هذه ويوظفها لما يريد أن يوضحه ويسيطر عليه . ويقوم المسرح الطقوسى بذلك كى يوازى (وأظن أن هذا هو أمثل وصف لهذه العملية) تجارب الإنسان وحدوسه فى هذه البيئة التى تعتبر أكثر غموضاً، والتى يعبر عنها بطرق شتى مثل الفراغ والفضاء واللانهائية . واهتمام المسرح الطقوسى بعملية تحديد المكان هذه ، يأتى قبل العرض الفعلى ـ كما سنرى ـ ويجب أن يعتبر جزءا عضوياً من محاولات الإنسان المستمرة ، بروحه محدودة القدرات ، للسيطرة على ضخامة الكون . أما الأحداث نفسها التى يتكون منها العرض المسرحى فى المسرح الطقوسى ، فهى تجسيد لهذه المغامرة الأساسية التى تخوضها النفس البشرية .

فالمسرح ، إذن ، ميدان واحد ، وهو من أقدم الميادين المعروفة التى حاول من خلالها الإنسان أن يفهم الظاهرة المكانية لوجوده . ومرة أخرى ـ وبما أننا نتكلم عن المكان ـ فلابد أن ندرك أولاً أنه بتقدم التكنولوجيا وتطور الحساسية التقنية ـ وهو مايفضل البعض أن يسموه تطورا مضادا ـ تراجعت الرؤية المكانية للمسرح بطريقة تدريجية، وأصبحت مجرد مساحات مادية للتمثيل على خشبة مسرح ، وهى تقابل بميادين رمزية لصراعات ميتافيزيقية.

وقد احتفظت بدايات المسرح اليونانى الوثنى ، طيلة قرون ، بمعناها الرمزى بالنسبة إلى المشتغلين بالمسرح ، حتى أصبحت المواقع التى تقف فيها الشخصيات على خشبة المسرح (شخصية من يطلب شيئا من ربه وشخصية الطاغية وشخصية الرب)، وكذلك مذبح الكنيسة، تنطبع بصفة مستمرة على مشاهديها ، وكانت تثير ردود فعل عاطفية فورية عند استخدامها أو بمجرد وجودها (إننى لا أريد أن يكون هدفى من هذا المقال هو أن أناقش ما إذا كان ثبات هذه المواقع على خشبة المسرح يحول انتباه المشاهدين عن التفاعل مع العلاقات الكونية ، إذا قورن بالمواقف غير الواضحة الخاصة بالمكان الطقوسى الأفريقى) . أما مسرح العصور الوسطى الأوروبى ، فقد خلق بدوره عالما مصغراً مستمراً ، وذلك عن طريق مفاهيمه المكانية بالنسبة إلى الخير والشر ، والملائكة والشياطين ، والجنة والمطهر والجحيم ، وذلك حسب «الميثولوچيا» الدينية لزمانه . وكانت ـ فى هذا المسرح ـ الشخصيات الرئيسية فى الأرض والسماء والجحيم تمثل تجاربها وصراعاتها المختلفة ، وتضع هذه المواقف التقليدية فى الاعتبار ، وكان التعرف الفورى على هذه المواقف الطبقية للإنسان يثير مخاوف روحانية وآمالاً فى صدور المشاهدين . وليكن واضحاً هنا أن المجال الذى كان يشمله الإنسان كان قد بدأ فى الانكماش ! وقد انكمش التمثيل الكونى حتى أصبح معنويا بحتا ؛ بمعنى أن الناتج عنه قد بات يتخذ صورة العقاب والثواب. واستمرت عملية التطور خلال فترات متتالية من البحث الأوروبى الجزئى عما كان فى وقت من الأوقات وسيلة للجماعية، وحقق ذلك فى النهاية انحرافات تحليلية؛ كما رأينا فى المثال المذكور الذى يقسم الأشياء وينظمها، والذى ينادى بأن «يمين» الممثل على خشبة المسرح «أهم» من يساره . ولن نجد أى دليل على وجود مثل هذا التصريح فى بدايات المسرح ؛ سواء كان يونانياً أو أفريقياً .

ولنذكر أن المسرح الطقوسى لا يقتصر على توطيد أداة المكان على أنها مكان له وجود؛ حيث تمثل الأحداث فحسب، بل يدعم هذا المسرح المكان بوصفه اختزالاً قريب المنال للغلاف الكونى الذى يعيش فيه الإنسان بطريقة مخيفة ، وذلك رغم العمق الذى اندثر

فيه الإدراك فى الآونة الأخيرة . ومحاولة سيطرة المسرح الطقوسى على إدراك الإنسان للمكان، تجعل كل ظاهرة فى هذا المسرح مثالاً لوضع البشرية فى الكون؛ فهناك خطوط موازية عابرة ؛ أى لحظات مرئية قصيرة لهذه التجربة فى المسرح الأوروبى المعاصر . ومشهد شكل آدمى منفرد تحت ضوء كشاف على خشبة مسرح مظلمة يعطى ـ على خلاف اللوحة المرسومة ـ مثالاً يتنفس ويعيش وينبض ، وهو مثال هش بطريقة مخيفة . ويعتبر هذا المشهد مخيفاً لأنه ـ بعكس تصويره هو نفسه على لوحة مرسومة ـ يجعلنا نشعر بهشاشته على مستواه الرمزى، وكذلك لأنه يجعلنا نتعاطف مع الإنسان أمامنا، ونتمنى له السعادة، باعتباره شخصية مأساوية . وفى أول إشارة إلى خلل ما ، وهو فى ذروة إلقاء خطاب مأساوى، فإن جمهور الممثل هنا يبدأ فى الخوف عليه ويتساءل عما إذا كان قد نسى سطوره أو فقد ذاكرته . وفى حالة عرض أوبرالى يتساءل المشاهدون عما إذا كانت المغنية ستنجح فى رفع نبرة صوتها . وفى الحقيقة ، إن المسرح الطقوسى ينطوى على قلق إضافى أكثر أهمية . و دون شك ، فإنه من الصواب أن نقول إن القلق التقنى ـ حتى لو كان له وجود ـ يظل فى نهاية الأمر قائما بالفعل . وعنصر الشكل المبدع دائما قائم حتى فى حالات ذلك الإدراك البشرى الذى يعتبر بدائياً للغاية . ولذلك ، فهو حيثما يوجد لا يكون مؤثراً بالعمق الذى يظهر به فى عرض مسرحى حديث . والخوف الحقيقى الذى لايتكلم عنه أحد يخص الشخصية الرئيسية والتساؤل عن إمكان انتصارها عند مواجهتها القوى القائمة فى مجال التحول الخطير . ويعنى الدخول فى هذا الكون المصغر فقدان الشعور بالذات وغوص النفس فى الجوهر الكونى. وهذا ما يقوم به ممثل الشخصية الرئيسية نيابة عن الجماعة، وتصبح هنا رفاهية هذه الشخصية الرئيسية لا تنفصل عن رفاهية الجماعة الكاملة[٢].

ويصبح مثل هذا الفهم للطقوس أساسيا بالنسبة إلى المشاركة العميقة فى عملية التطهير (Catharsis) فى الأعمال المأساوية العظيمة. وحتى أحاول أن أحددها بصورة أكثر وضوحا، أحب أن أشير مرة أخرى إلى الرسم على اللوحة ـ ذلك الفن الذى هو أساسا فن فردى. فرسام مثل تورنير (Turner) أو مثل وياث (Wyeth) أو ڤان جوخ (Van Gogh)، يستخدم أنماطا لا نهاية لها من الألوان والأشكال والخطوط، ليستخرج منها تعبيرات فلسفية تريح النفس حقيقة وتواسيها، وذلك فى محاولته أن ينتصر على تحدى المكان والكون. ولكننا لا نجد فى هذا الفن مشاركة فى التجربة الجماعية، فالنقل هنا نقل فردى، والتجربة هنا لا تقل فى قيمتها من حيث هى تجربة إنسانية شاملة، ولكنها تظل ـ حتى لو شاهدها ألف إنسان فى وقت واحد ـ مجرد مجموعة تجارب منفردة؛ أى تجارب فردية يريد المصور أن يوصلها. وامتياز المسرح هو تزامنه وهو يكوّن تجربة إنسانية واحدة، ويكون ذلك أحيانا أكبر نجاح له. وقد نعترف بأنه نادرا ما ينجح فى تحقيق ذلك، ولكن هذا لا يقلل من الحقيقة التى تقول: إن الهدف الأساسى لظاهرة فن المسرح تمثلت فى إثبات النفس الجماعية. والبحث عن أسس طقوسية، الذى يقوم به كتّاب المسرح الأوروبيون المحدثون، الذين يحاولون أن يستخرجوا منه رؤى للتجربة الحديثة، يمكن اعتباره مفتاحا لفهم احتياج عميق للإنسان المبدع إزاء محاولة استرجاع الإدراك الجذرى لأصول الفن المسرحى.

وعندما ننظر للمسرح الطقوسى من وجهة نظر المكان، نجد أنه يهدف إلى التعبير عن انعكاس الصراع الأصلى الذى يثور بين الإنسان والقوى الخارجية بطرق مادية ورمزية. وهناك فكرة مأساوية للمسرح تذهب إلى أبعد من هذا ، وتقول: إن ما نسميه بالمسرح الواقعى أو بالمسرح الأدبى يمكن تفسيره على أنه انعكاس دنيوى لهذا الصراع الجوهرى. ومن الممكن فهم المسرح الشعرى بصفة خاصة على أنه مستودع لهذا المظهر

الجوهرى للمسرح. وهذا النوع من المسرح يوسع معنى الشخصيات الرئيسية والأحداث التى تمر بها، لتصبح عالما من قوى طبيعية وأفكار ميتافيزيقية، وذلك بطريقة مباشرة، ويرجع ذلك إلى طبيعة المسرح الرمزية. ومن الممكن أن نعبر عن هذا بطريقة أخرى؛ فهناك تأثيرات قوية طبيعية وكونية تدخل فى الشخصيات الرئيسية، وهذا العنصر القابل للانفجار يخلق حجم العواطف الكبرى لهذه الشخصيات، حتى لو كان أساس الصراع لا يبرر ذلك فيما يبدو (ومسرحية شكسبير «الملك لير» أعظم مثال لهذا) . وفى الواقع، إن مثل هذا الرأى فى المسرح يرى فى خشبة المسرح ميدان معارك دائما لقوى أكبر من التجاوزات البسيطة للنظم الجماعية العادية، أو لأنماط العلاقات الإنسانية وتطلعاتها؛ أى أن هذا الرأى يرى فى هذا الميدان أكبر المفاجآت والأحداث التى توجد فى العمل المسرحى ومانطوى عليه . والمسرح إنما يوجد من أجل هذا الوجود الجماعى، وهو وحده الذى يثبت له وجوده (وهذا هو المفهوم الأساسى الذى يحقق له وجوده؛ وذلك لأن المسرح يخلقه التواجد الجماعى) . وهكذا، ولهذا الغرض، يصبح المسرح الوسط العاطفى والعقلانى والحدسى للتجربة الجماعية الشاملة، وهى تجربة تاريخية مكونة للعنصر البشرى، ومرتبطة بأصل الكون.

وحيثما يوجد مثل هذا المسرح فى أنقى أشكاله ـ وليس فى شكلْ استعارات أعيد تكوينها للمرحلة المسرحية التالية الناشئة عنها ـ فإننا لن نجد فيه اتجاهات واضحة ؛ فليس به خطوط أفقية أو عمودية محددة، وليس به أماكن محجوزة للشخصيات الرئيسية، لأن وجوده من حيث هو مكان للتمثيل يحدده بدوره الكون اللانهائى نفسه الذى يترابط فيه أصل الجماعة وتجربتها المعاصرة. ولكن الفن المسرحى يوجد على خشبة المسرح، أو فى المكان المرتجل بين الأكشاك فى السوق المهجور أو المزدحم، أو على منصة مرتفعة فى مدرسة أو فى بهو للجماعة، أو فى الأروقة السرية لمعبد تطوقه الطبيعة، أو بين أزرار المسرح الأوروبى الحديث أو ما يقابله فى أفريقيا، فى تلك المنشآت البشعة التى شيدت لتحافظ على عظمة أفكار فهمت خطأ. ومن الضرورى، هنا، أن نبحث دائماً عن جوهر المسرحية تحت هذه الأسقف وفى هذه الأماكن التى تمثل فيها المسرحيات، وألا نحددها ونقصرها على النص المطبوع القائم بذاته. ولهذا السبب، تصبح الاستنتاجات التى نأتى بها من مسرحيات أنتجت وعرضت بالفعل أكثر فائدة . وفى بقية هذا الفصل، سأستخدم نموذجين من مسرحيتين مختلفتين عرضتا على مشاهدين أوروبيين وأفارقة. ورد فعل النقاد، إزاء هاتين المسرحيتين، يمثل فى ذاته إشارة لاتجاهات فن المسرح، وهى فى الوقت نفسه ـ وبطريقة أكثر ارتباطا بالموضوع ـ كلها تعكس الرؤى التى تؤثر بطريقة عميقة على العلاقات القائمة بين الفن والحياة، وبين حضارات تختلف فيما بينها. وهناك مجال مشترك لهذا كله يجعل ـ من حسن الحظ ـ المقارنة ممكنة . والمجال المشترك يرجع إلى أن الإنسان المبدع متورط فى العالم كله فى مؤامرة دقيقة، وهى ـ مثل التفاهم الضمنى ـ تجعل منه ملاحظا غير مكلف يربط محنة الإنسان ـ أى يربط مصائبه وأفراحه ـ بإطار غير واضح مكون من حقائق ووقائع من الممكن ملاحظتها . وتحدد اختلافات أوجه النظر فى النوعيات التى تقدر بها الحقائق التى يشترك فيها الجميع، أى الفهم النسبى للرؤية والمعتقدات التى يشعر العقل المبدع أن من حقه أن يكونها أو أن يحولها إلى أشياء مقبولة ـ وذلك عن طريق قوة فنه ـ وهو مجبر على ذلك من طرف مشاهدين غير راضين للغاية.

ومثالنا الأول مسرحية عنوانها (أغنية عنزة) ومؤلفها ج.ب. كـــلارك[٣] (G.P. Clark: Song of a goat)، وميزتها بالنسبة إلى العمل الذى سنقوم به هنا أنها تنسجم مع النوع الفنى واضح الملامح للمأساة حسب

المفهوم الأوروبى لها. وقد عرضت هذه المسرحية فى أوروبا أثناء انعقاد المهرجان الفنى لدول الكومونولث فى لندن فى عام ١٩٦٥ (Commonwealth festival of the Arts. London: 1965) ولم تحظ بإقبال جيد، وأسباب هذا واضحة جدا. والسبب الأول لذلك أن عرض المسرحية كان ضعيفا وقائما على الهواة ، وقد أدرك أعضاء الفرقة التى تنقصها الخبرة ـ وهم يمثلون للمرة الأولى فى حياتهم على مسرح فى لندن ـ أنهم لم يستطيعوا أن يحققوا الانسجام بين العواطف التى توجد فى المسرحية والمتطلبات الفنية للمسرح والمشاهدين . وعرض المسرحية لم يكن حساسا بصورة خاصة . وفضلا عن ذلك، كانت هناك الأحداث غير المتوقعة التى يبدو أنها تضايق إنتاج فرق الهواة فى كل مكان. فكانت هناك «عنزة» ذات حيوية زائدة ـ وكان هذا تصرفا خاطئا آخر ـ تميل إلى إبراز بعض الفقرات ذات العظمة المقصودة فى النص المسرحى بمأمأة من ناحية وشئ آخر من ناحية أخرى. ويكشف النص نفسه (ونعرض الآن الملاحظات النقدية)، وهو نص شعرى، عن مجهود ملحوظ للوصول إلى تأثير شعرى، وقد أدى ذلك إلى أسلوب مبالغ فيه وفقرات غير سلسة. وكانت الصعوبات عسيرة على الحل بالنسبة إلى فرقة مسرحية لا تجيد اللغة الإنجليزية. وأثار ذلك فى المشاهدين الإنجليز شعورا بالنفور بل بالعداء.

وتقع أحداث المسرحية فى قرية صيادين . والشخصيات من قبيلة الإيجو (Ijaw)، وهم أناس يعيشون على ضفاف فرع من دلتا نهر النيجر. والشخصيات الرئيسية أخوان، هما زيفا (Zifa) وتوناى (Tonye)، وإيبيرى (Ebiere) وهى زوج زيفا وهو الأخ الأكبر، وأوروكاربرى (Orukoarere) وهى عمة عجوز للأخوين ، هى مشيرة للمشاكل. وتضفى المرأة العجوز جوا من التشاؤم على المسرحية خلال تطور أحداثها التى تدور حول موضوع عجز زيفا الجنسى.

ويرسل زيفا فى بداية الأمر زوجه لاستشارة الحكيم ـ وهو طبيب وعراف فى الوقت نفسه ـ فيشخص المشكلة الحقيقية بسهولة، ويدرك أن المريض الحقيقى هو الزوج وليس الزوجة. ويقترح أن يقوم الأخ الأصغر ـ وهو توناى ـ بالمعاشرة الزوجية بدلا من أخيه الأكبر . ويرفض زيفا هذه الفكرة بعنف (وهو يستشيره بعد ذلك) بالطريقة نفسها التى ترفضها إيبيرى غاضبة ـ ولكن الأمر المحتوم يحدث؛ ففى واحد من أكثر المشاهد إقناعا فى معرض الإحباط الجنسى المتصاعد، تشجع إيبيرى الأخ على التقرب منها . ويشك زيفا فى الأمر ويضع الاثنين الخاطئين فى وضع يكشف الحقيقة ـ ويمثل هذا ذروة المسرحية ـ ويحاول أن يقتل توناى الذى يهرب ليشنق نفسه فى أعلى المنزل. ويخرج زيفا فى اتجاه البحر ويترك بيت زيفا للوطاويط والعنزات

لقد لمست بعض الأسباب الفنية التى توضح الأسباب التى جعلت المشاهدين الأوروبيين يستغربون المعنى المأساوى فى المسرحية، وكان ذلك عكس ما وجده بعض جماهير المشاهدين الأفارقة الذين عرضت أمامهم . ونشر بعض نقاد الصحف سببا آخر، ولم يكن لكتاباتهم أية صلة بأحداث المصادفة التى تضمنها، ولكنها قصدت أن تقتصر بطريقة أكثر عمومية على تلك النواحى المتصلة بالتعاسة البشرية التى من الممكن العثور فيها على الطاقة المأساوية. وأظهرت هذه الكتابات ناحية أخرى تدور حول الاختلافات الجوهرية بين العقلية الأوروبية والعقلية الأفريقية، وهى أنه ـ من ناحية ـ هناك العقلية التى ترى أن من الممكن التعايش مع سبب الخوف البشرى فى أوقات محدودة للغاية. أما من ناحية أخرى، فهناك العقلية التى يتخطى فهمها المأساوى أسباب المشكلة الفردية ، ويفهمها على أنها انعكاسات لعدم تجانس أكبر فى النفسية الجماعية. وكانت نقطة الاعتراض تتعلق بالضعف الجنسى، وقيل إنه حالة من الممكن معالجتها فى الطب الحديث (أوعلم النفس) ، وفضلا عن ذلك

يمكن استخدام فكرة تبنى الأطفال حلا من الحلول لمواجهة العقم، ولذلك يصبح الضعف الجنسى أو العقم خارج نطاق الأبعاد المأساوية بالنسبة إلى المشاهدين الأوروبيين .

وكان فى هذا الكلام كله شئ مألوف، وكنت قد سمعته قبل سنوات بعد عرض مسرحية (أشباح) لإبسن (Ibsen:Ghosts) فى لندن، وقد أكد ناقد أن مرض الزهرى «Syphilis» أصبح مرضا من الممكن شفاؤه، ولذلك فقدت مسرحية إبسن كل أساس منطقى مأساوى كانت تتسم به ، فى أيام كان الرأى فيها غير مستقر فيما يتصل بالأمراض التناسلية . ولم أستطع إلا أن أتذكر هذا الرأى النقدى بالذات ، عندما وجدت نفسى فى مدينة سيدنى (Sydney) ، والتقيت هناك شاعرا أستراليا كان يتباهى بأنه أصيب بعدوى نوع جديد تماما من ميكروب الزهرى، وكان هذا المرض قد أربك جميع الأطباء فى أستراليا، بينما كانت تضيف التفاصيل إلى كلامه بمرح. وسميت هذه العدوى باسم الستافيلوكوكوس الذهبى «Golden Staphylococus»، وترجع هذه التسمية إلى شكلها تحت المنظار المكبر، وكان هذا المرض قد طور مقاومة قوية لكل أنواع المضادات الحيوية . وأحسست بارتياح عندما علمت أن البحث العلمى واستشارة معامل التحاليل الدولية كانا سيقضيان قريبا على سلطة« الستافيلو كوكوس» الذهبى، ولكننى لم أستطع إلا أن أتساءل بصوت عال عما إذا كان من المفروض أن يعلن بسرعة أن مسرحية (أشباح) لإبسن هى المأساة الأخيرة المثيرة فى الستينيات .

ولكن ناقدنا هذا كان سيجد مايواسيه، أو ما يؤكد آراءه، فى الموقف الهادئ أو المبتهج تجاه العدوى ببكتريا جديدة وخطيرة للغاية . وفى هذه الحالة ربما كان سيرجع مرة أخرى إلى الرأى الذى يقول إن الجو الاجتماعى الذى تخلقه إزالة خرافة الأمراض المستعصية على الشفاء، وإبعاد العبء الذى يصدر عن النقد النزيه الذى كان يرتبط «بالأمراض» الاجتماعية، اجتمعا ليقضيا المصير القاتم المتصل بالأمراض الوراثية، وهو ما كان يضيف إلى مأساة إبسن بعدا من أبعاد القدر المحتوم. وذلك نفسه ما حدث للكاتب المسرحى أونيل (O'Neil) ومسرحياته المليئة بمرض السل . ومن هنا تصبح المواقف التى تعتبر العجز الجنسى سببا غير كاف للتعبير عن فكرة ما بلغة المسرح ، نتيجة منطقية لتغيرات اجتماعية ولنوع من تخفيف المواقف التقليدية تجاه فكرة الرجولة ، وتكشف أيضا عن طرق قد تفسر النقص المبدع فى الضحية . ودون شك ، نحن نستطيع أن نوجز هذا ونقول بلغة معاصرة إن كلا من حركات تحرير المرأة «Women's Lib.» ، ومأساة العجز الجنسى ، أو حتى الخيانة ـ كل هذه الثلاثة تمحو بعضها بعضا ، كأنها تؤكد أن فكرة الأب « The Father» قد ماتت لتعيش فكرة الأنثى الخصية «The Female Eunuch» .

وانشغلت مدارس مهتمة بالرؤية الاجتماعية بالمسألة السياسية الاجتماعية التى تتصل بقدرة الرؤية المأساوية على البقاء فى عالم معاصر، وذلك منذ المواجهات التمهيدية بين الموقف التجريبى والموقف الفلسفى (الدينى) . وأظن أن ذلك ظهر بوضوح فى موقفين أساسيين : يمثل أولهما الرؤية الماركسية للإنسان للتاريخ، وهى الرؤية التى تظهر الضعف الداخلى الذى يصيب الإرادة الاجتماعية على يد المأساة المستوحاة من القوة الإلهية . ويمثل الموقف الثانى محاولات الدفاع التى تتداعى شيئا فشيئاً، والتى تقول إن هناك انحدارا فى فهم المأساة (ويقصد بذلك الأساس الذى يصور منه الإنسان بطريقة مقنعة وهو يواجه قوى لايفهمها). وظهرت ، من هذا الشك الأساسى ومن الإدراك بأن ذلك يمثل فقدانا غير ضرورى فى مجال الإبداع ، قائمة تشمل تقريباً كل كتّاب المسرح المعاصرين المعروفين ، الذين شعروا ـ فى وقت أو فى آخر ـ أن من الواجب عليهم أن ينتجوا ويعرضوا مأساة إغريقية لأنها تتضمن أفكاراً مهمة تخص حتى فترة ما بعد الماركسية.

ونجـد من بين المنتـفـعين من الموقف الأول ، وهو القائم على مبدأ الرفض الثورى لما يفوق الوصف، حركة القص الجديد : «Neo - Fiction» الفرنسية المنتمية إلى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات (وإليها ينتمى الروائى روب جـريـيـه Robbe - Grillet ـ وآخـرون)، ويهـدف تصورها العام إلى تحقيق مظهر المحايدة فى الكتابات النثرية (لاحظ التناقض!) . وجذور هذه الحركة منغمسة فى معتقدات خاطئة تماما؛ مثل أساس الفلسفة السريالية غير المزينة التى تبدو كأنها تعارضها. وتخلق نظرية القص الجديد تباعدا بين الإنسان والعالم الذى يحيطه، وتصرح بأن هذا التباعد لايمكن اجتيازه. وما نواجهه هنا، فى مثل هذه المواقف التى تبدو متناقضة، هما وجهان للحضارة الأوربية نفسها؛ فواحد منهما يعتقد أن من الممكن اختصار المسافة ـ بل يحاول أن يختصرها ـ وهى المسافة التى تفرق بين الإنسان وجوهر وجوده وأفكاره وشعوره.. إلخ؛ أى بين الشئ (object) وحالة الوجود الخالصة (pure state of being) . أما الوجه الثانى، فهو يطالب بإصلاح الأهداف الضارة بالمجتمع فى مملكة لاتمس من هذه المدرسة الفكرية أو مدارس أخرى؛ فهو يقرر وجود فجوة تفرق بين الإنسان وبيئته المادية، ثم يستخدم بوعى كامل طرقا آلية لتوسيع الهاوية التى لم يثبت وجودها؛ لأنها نظرية بحتة.

ويلاحظ جـورج سـتـاينر (George Steiner) ـ فى تشخيصه لانحدار العظمة المأساوية للرؤية الأوروبية فى فن المسرح [٤] ـ وجود صلة بين هذا الانحدار وبين انحدار الرؤية العضوية للعالم، ومايتعلق بها من علم الأساطير والرموز والطقوس. ويتضمن هذا العلم فكرة غريبة على الرؤية الأفريقية ـ وهنا نوسع شرح استعارة ستاينر ـ تقول إن هذا العالم الذى كان البرق يمثل فيه إفريزا لعمارة الإنسان الكونية انهار، لحظة أن لمس بنيامين فرانكلين (Benjamin Franklin) قـوته بطائرة ورقـيـة . ولاترى الميتافيزيقية الأفريقية، ذات العبقرية القادرة على الاستيعاب، اختلافا جوهريا فى الطرق التى تُلمس بها قوة البرق ، سواء كان ذلك عن طريق التضحية الطقوسية أو عن طريق الإرادة المطهرة التى توجد فى الجماعة وهى تطبق فكرة العدالة لديها على المجرم أو عن طريق اختراع فرانكلين الثورى . وخلاصة ماقاله ستاينر ، بالفعل ، هو أنه فى مرحلة ما من مراحل الفكر الذهنى؛ أى فى مرحلة ما من مراحل البحث العلمى مع كل فكرة جديدة لدى الإنسان الأوروبى عن جوهر الأشياء ، تتأثر الوحدة المعمارية التى هى أساس التحكم فى وعى الإنسان تأثرا قويا ، ويطال التأثر نفسه المعتقدات والنظريات نفسها (ويمثل الفن أكثر التعبيرات عن ذلك وضوحا) . وبالنسبة إلى الحضارات التى تهتم ـ على مستوى الفعل لا اللفظ ـ بالتعقيد المتغيّر الموجود فى الكون ، يمثل الإنسان نفسه انعكاسا لذلك كله .

والآن ، علينا أن نعود لموضوع المسرح ؛ أى للتعبير المسرحى الذى يواجه مشاهديه بتوضيحات بشرية من النوع الذى يولّد إدراكا لوجود صراع لقوى تتناقض مع عالم من الممكن علاجه بالتكنولوجيا ، وهذا يعد من تحديات التدخل المأساوى التى يمكن تنحيتها؛ حيث يصبح ضروريا أن تختبر طبيعة الحدث المحدد الذى عندما يقدم بطريقة ناجحة بما يحدث خللا فى العقلية التكنولوجية التى تعوّد المشاهدون من أهل الصحة والمنطق أن يصدّوا بها تسلل المغالطة الوجدانية «pathetic fallacy».

وأهم اكتشاف ـ أو بالأصح ـ أهم إدراك هو أن نجد فى مثل هذه المسرحيات عالما كاملا محكم الإغلاق به قوى أو وجود . وهذا هو العنصر الأساسى الأهم لكل مأساة حقيقية ، ولا يهم هنا أين تجرى أحداثها جغرافيا . ففى مسرحية (الملك لير) ، مثلا ، نجد أن عالم البلاط الملكى كامل ومتكامل فى المجتمع غير المنظم الذى نرى فيه الرياح ونبات الخلنج . وهنا تتوطد العلاقة بين أشياء تبدو مختلفة فيما بينها ؛ مثل البلاط الملكى والطبيعة ،

وذلك عن طريق الانتقال من شخصية إلى أخرى ؛ فشخصية لير و شخصية كينت «Kent» وشخصية إدجار «Edgar» وشخصية المهرج تخرجنا من بيئة وتدخلنا بيئة أخرى ثم ترجعنا إلى البيئة الأولى . ثم هناك شخصيات البنات اللاتى يصبحن بالتدريج أكثر لؤماً ، وعلى وشك أن يتغيرن جسمانياً . وهذا هو تشكيل المكان فى المسرحية الذى يدخله العالم المتخصص والذى يتضمن شخصيات مجنونة وشريرة ، وتحكمه مبادئ الميراث ومراسم البلاط الملكى ، ومن الممكن أن يوازيه أى عالم يعيش فيه المشاهدون بقوانينه وقواعده وقيمه الخاصة به. ويحيط عالم مسرحية (هاملت) غطاء مشابه ، وكذلك الحال مع أماكن المعيشة عند جون سينج John Synge، وجارثيا لوركا Garcia Lorca ، وحتى عند فيديكيند Wedekind داخل منازله الأكثر تحفظاً . ويبدو أن أهم شرط لكل مسرح ذى عمق ـ وبصفة خاصة نوع المأساة ـ هو الانغلاق المحكم لهذه المناطق الخاصة للمعيشة ؛ حيث تتطور كل الأحداث. وتصبح المسرحية ، بمالها من قوة إقناع داخلية ، غير متأثرة بما يحدث فى المكان والزمان.

وعندما نربط مسرحية (أغنية عنزة) بمثل هذا الفن المسرحى ، فإننى لا أبالغ فيما حققته بالفعل ، وهى تبقى رغم ذلك مدخلا ممتازاً للوعى الأصيل للعالم الأفريقى . وتنحصر المسرحية داخل عالم مصغر متكامل كالذى وصفناه من قبل ، وفيه تشابه قوى خاصة بعالم لوركا Lorca، ونذكر ذلك لتسهيل الإشارة إليها، وهى مسرحية بها عنف قائم يمثل محورها المركزى ؛ أى أن خطتها الرمزية من الممكن أن توصف بأنها مليئة بالعنف الشعرى ، فنحن نلقى هنا بشرا عملهم وبيئتهم بسيطة وعادية ، وتتأثر حياتهم اليومية ولغتهم وبعد إدراكهم بحركة المد والجزر ، وتتلوّن أمزجتهم بالضباب والمستنقعات . والحياة داخل هذا الكون المغلق المليء بالرموز المهمة ، حياة اقتصادية بالغة الحدة. ولا تمتد هذه الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا إنها تزيد قوة وجودها المغلق بالغ الحدة . ويُستخرج من هذه العلاقة المغلقة خيط ذو عنف حى يمهد له تدريجيا عن طريق أشياء رمزية داخل حوار المسرحية . ونجد أنفسنا ، أخيراً ، ونحن نتابع الشخصيات الرئيسية أمام الصورة التى فى الذروة وهى تمثل بالنسبة إلى المعانى الرئيسية فى العمل، صورة الكشف ، ونجد فيها وعاءً قربانيا وفى داخله رأس خروف ، ويمثل هذا قوة مضمنة بطريقة غير مستقرة تكاد لاتمسك ولاتحكم . وتوازى هذه الصورة لب العجز الجنسى فى المسرحية ، وهو هذا التضخم والكبت للاستمرارية الطبيعية والإفراج الصحى عن طريق المواجهة العقيم التى يضاف إليها الكبرياء الفردى وخيبة الأمل ؛ أى مجموعة من القيم الأخلاقية أو شفرة أخلاقية (moral code) تفترض ظروفا عادية . ولكن الموضوع ، هنا، هو أن الظروف غير عادية بل غير طبيعية ؛ فالتفاعل بين الإنسان والطبيعة الذى يصوَّر على أنه يتخلل المسرحية كلها يتطلب إصلاحا جذريا لهذه الظروف غير الطبيعية، وهذا الإصلاح يعد من المتطلبات التى لايمكن تجنبها عن طريق كبرياء رجل واحد . أما الكبت الشعرى للعنف ، فهو نفسه يمثل البيئة الحقيقية لمسرحية (أغنية عنزة) ؛ لأن العواصف لاتحدث كل يوم، ولايقع الصيادون من قواربهم فى كل رحلة يخرجون إليها وتسيطر فكرة هذه الدائرة الطبيعية للحياة على إدراك هؤلاء البشر ، وتضفى بذلك على طقوس التهدئة جوهرا لكل حدث . وبناءً على ذلك ، فإن موت شخص لايفهم على أنه مجرد حدث منفرد فى حياة رجل واحد، ولا يفهم الخصب الفردى على أنه عنصر يمكن فصله عن الوعد المجدد للأرض وللبحر . ومن هنا، فإن مرض رجل واحد هو علامة على ـ أو من الممكن أن يتضمن ـ مرض العالم حوله ؛ فإن شيئا ما حدث ليسبب خلل الإيقاعات الطبيعية والتوازنات الكونية بالنسبة إلى المجموعة كلها:

«انظر ، لقد أصيبت شجرة بيتنا بضربة أخرى
وانظر كيف تتدفق العصارة لتنشر موتنا

إننى أصدقه . الآن أصدقه . فقد ترك النمل
الأبيض روثه على أسقف بيوتنا
فأصبح كأنه شجرة تعفنت فى المطر منذرة
بالوقوع
وأين الطّوطم الذى بقى الآن
حتى تتخذه قبيلتنا حاميا لها ! ».

وتحمل مثل هذه الفقرات للقارئ ـ وهى تظهر بعض الهفوات اللغوية التى تفسد جزءاً كبيرا من المسرحية ـ اقترانا غير واع بالعوالم المحيطة بالإنسان والمجتمع والطبيعة فى عقل كل شخصية ، بصرف النظر عن الدور الذى تقوم به ، وتمثل عنصرا مهما ، بل حيويا ، فى التركيبة المعقدة لتكوينات هذا العالم الداخلية ونظامه الأخلاقى بطبيعة الحال. ولاينبغى أن يفهم هذا فى المعنى الضيق للنظام الأخلاقى الذى يطوره المجتمع لينظم به سلوك أفراده . وهنا نجد أن الانهيار فى النظام الأخلاقى يتضمن فى الرؤية الأفريقية شقا فى جسد الطبيعة ، ويشبه ذلك تماما المرض العضوى فى الإنسان الواحد . وليس من الممكن إيجاد الأدب الذى يعبر عن مثل هذه الرؤية فى كشرة الكلام الجانبى ، أو فى المناقشات بين الكبار ، بل إنه يوجد فى صورة الوجود ؛ وذلك فى أكثر الظروف دنيوية أو عاطفية . ولنرجع الآن إلى مسرحية ج . ب. كلارك ؛ حيث نجد أن الخلل الأخلاقى لايقتصر على نوم الرجل مع زوجة رجل آخر ، وبالذات إذا كان هذا الرجل أخاه . وهذا بطبيعة الحال فعل مناقض لأخلاقيات المجتمع ، ويفهم فى المسرحية على أنه هكذا ، فهذا شئ غير مستحب ولا يتسامح فيه . ويواجه الانحراف عن السلوك المتجانس مثل هذا السلوك بطرق شتى ، تختلف من مجتمع إلى آخر . ولكن من الممكن أن يفهم هذا الفعل المضاد للمجتمع على أنه أقل خطورة، على رفاهية المجموعة ، من خيبة الأمل الزائفة والكبرياء العقيم، على سبيل المثال، ويرجع ذلك إلى الظروف المحيطة بهذا الفعل.

ويعتبر المجتمع الذى يعيش فى صلة وثيقة بالطبيعة ، وينظم حياته حسب الظواهر الطبيعية فى حدود عملية الاستمرار المرئية ـ أى حسب أشياء مثل المد والجزر ، ونمو وتناقص القمر ، والمطر والجفاف ، والزراعة والحصاد ـ يعتبر مثل هذا المجتمع أعلى نظام أخلاقى يتضمن استمرار النوع ، موازيا لحركة الطبيعة . وعلينا أن نفهم هذا على أنه عمل يتم داخل إطار بعينه، من الممكن تسميته ميتافيزيقية الشئ الذى لايمكن أن يتجزأ، مثل معرفة الميلاد والموت اللذين يشكلان الدائرة البشرية ، ومعرفة الرياح بوصفها قوة متحركة رهيبة منظفة مدمرة ناسفة ، ومعرفة ثنائية وظيفة السكين ؛ إذ إنها أداة للقتل وللإبداع ، ومعرفة الأرض والشمس على أنهما حقائق تقوم عليهما الحياة ، وهكذا . وتمثل هذه الأشياء قوالب أصيلة تكوّن وتراجع فيها التقاليد والعلاقات الشخصية وحتى اقتصاديات المجموعة . ولكن من الممكن أن تتطور من هذا افتراضات أخرى لا تتجزأ؛ فنجد مثلا أسس الضيافة والتحذير من الزنا ، ولكن هذه أشياء تنقصها قوة القالب الأصيل وإجباره ، فهذه كلها تابعة لنوع ثانوى ، ومن الممكن مخالفتها عن طريق المصادفة أو الضعف البشرى.

وتفهم التجربة العميقة لفن المسرح المأساوى داخل هذه الدائرة المحكمة التى لايمكن أن تتجزأ . ويصبح انقطاع الفرد عن عاداته المعروفة لايمثل خطرا لهذه الحقيقة المشتركة فحسب ، بل إنه يهدد الوجود نفسه ؛ وذلك بسبب هذا التداخل الوثيق بين كل فرد وقدر المجموعة كلها.

ولكن الرؤية الأفريقية ليست راكدة على الإطلاق ، حتى على مستوى المفهوم العام . وقد يبدو هذا القول مثيرا للدهشة لأولئك الذين يعتبرون أن نوع المجتمع الذى ظهر ، مما ذكرناه سابقا ، يلائم بصورة مزعجة للغاية كتابات كارل بروبر [٥] Karl Popper الأولى التى كان قد ألفها من أجل المجتمع الشمولى الحديث . وبطبيعة

الحال ، لاحظ بعض نقاده أن معرفته غير صائبة بالمجتمعات التى يحاول أن يدخلها فى دائرته المغلقة الخاصة التى كونها ؛ فاستنتاجاته الأساسية غير دقيقة ؛ إذ تتخطى النظام الأخلاقى الذى تقوم عليه هذه الرؤية . وهذا النظام الأخلاقى هو التطور المستمر للحكمة القبائلية ، ويرجع ذلك إلى إحدى حقائقه التى تقبل فكرة الطبيعة المرنة للمعرفة . ولايعنى ذلك إلا انعكاسات لبداية تكوين حقيقة من الواضح أنها معقدة [٦] . وأظهر الدارسون الأوروبيون ، دائما ، ميلا إلى تقبل الأسطورة ؛ أى المأثور التقليدى المتوارث ـ المتمثل فى الطرق الاجتماعية لنشر المعرفة أو توطيد المجتمع ـ على أنه دليل على الصلابة الأصيلة . ولكن الظاهر دائما هو عكس ذلك ؛ فهناك موقف يميل إلى القول بأن من بين صفات معظم الأشياء الأفريقية المقدسة ـ وهى صفات تنكر وجود الأشياء الملوثة أو «الغريبة» داخل النظام الهضمى للإله ـ توجد صفة التكيف الفلسفى . وتظل هذه التجارب خارج معرفة القبيلة حتى يقع الحدث ، ثم تمتص بواسطة الإله لتصبح جزءاً آخر من الدرع الاجتماعى فى صراعه من أجل بقائه ، وتدخل بهذا فى المأثور التقليدى المتوارث للقبيلة . ويخلق هذا المبدأ للمجتمع قالبا مرنا ذا وعى مستمر ، وهو قالب يظل خارج الدائرة التى يحتكرها رجال الدين ، ويعنى ذلك أنه يظل خارج كل المطالب العقائدية لمعرفة الأسرار . وكما هو الحال فى العالم كله، يبقى التفسير غالبا بين أيدى مثل هؤلاء الوسطاء ، ونادراً ما يبقى عند الحكم القاطع للمسيحية أو للإسلام [٧] . والمهمة الأساسية لهؤلاء هى تعزيز الوعى القائم بين الجماعة ، وهو وعى يخص التداخل الكونى ، وذلك عن طريق الالتزام بالعرف والطقوس والأغانى الأسطورية التاريخية ، ثم يوجهون هذه الحقائق ـ التى تكون أحياناً عسيرة التطبيق ـ نحو الحياة العائلية والتقاليد الجماعية.

وهناك مثال آخر ؛ وهو خليط جيد من الأسطورة والتاريخ ، يتعمق أكثر فى ذلك المجال الذى يخص حب معرفة الإنسان للكون ، و هو كذلك يقود الإنسان نحو الأشكال الفنية الأكثر عمقا ، بنوع من محاولة استرداد الأصول أو كرباط قوى بها ناتج عن الشعور بالابتعاد عن هذه الأصول . فلم يكن من المقصود ، ولا من المصادفة، أن تكون مسرحية (أبا كوسو Oba Koso) مسرحية مأساوية . والملهاة أيضا تعبر عن رؤية ، وكذلك الميلودراما والتسميات الملائمة الأخرى التى نربطها بفن المسرح . ولكن ، رغم وجود كتّاب مسرح مثل موليير Molie're وبن جونسون Ben Jonson ، نجد أنه حتى الملهاة التى تخص النمط الأصلى archetype يجب عليها أولا أن تصغر حجم البشرية حتى تصبح فى متناول رؤية الكاتب المسرحى . ومن الممكن أن توسع المأساة هذه الدائرة ، وهى توحى بمجالات ذات أسرار فى النص غير قابلة للتفسير . فمن الممكن أن نمارس أو أن نتعمق فهم إطار رؤية من رؤى المأساة. ومن المؤسف أن نرى أن المسرحيات المأساوية ، التى تنتشر بكثرة فى الساحة الأدبية الأفريقية ، تظهر قليلا من هذا الإدراك . ويتحقق جذب اهتمام الجمهور بهذه المسرحية عن طريق الإحباط المؤقت فحسب ، الناتج عن عدم مقدرتنا على الإشارة إلى مسرحيات منشورة ومتوفرة ، أو من عدم مقدرتنا على أن نلتقط فى النص ذلك الجوهر المعروف فى فن المسرح الرمزى ، وهو الذى يواسى الإنسان ببلاغة عن محدودية قوته التى تمنعه من فهم لباب الأسرار بطريقة حدسية يصعب عليه إدراكها دائماً.

ومسرحية (أبا كوسو) [٨] تجمع ـ فى جوهر شعرى ـ بين فجوة الحداثة التى بين الرمز والحدث والحوار ، ويمثل هذا اتحادا مثاليا نادرا ما يوجد فى المسرح الأفريقى المعاصر . وقد كتبت هذه المسرحية ومثلت فى يوروبا «Yoruba» ، وهى تقدم مرجعا مناسبا فريدا من نوعه؛ وذلك لأنها مثلت أمام مجموعة متنوعة من المشاهدين الناطقين بلغات مختلفة عبر العالم ـ ومن بينها اللغة الألمانية والإنجليزية والعبرية والروسية والبولندية

والفرنسية . ولم تفشل هذه المسرحية ، فى أى مكان ، فى تحقيق هذا التطهير الجماعى العميق الذى يعتبر من الأهداف المعترف بها فى العمل المسرحى . وهى تمثل نموذجا حيًا للجذور العالمية للنبض المأساوى ، كما أنها تمثل كذلك الطبيعة المتسامية التى يتفوق بها الشعر على باقى أدوات التوصيل ؛ مثل اللغة والموسيقى والحركة . ويجب علينا أن نعيد الكلام عن الإيحاء الأولى بعالم مغلق قائم بذاته ، ومتماسك بطريقة واضحة ، لايتأثر بالتقاليد والقيم الخارجية ، وهو إيحاء ثرى وجذاب حققه الجمع الموفق للأدوات المسرحية ، وهو يمثل هجوما لغويا وحسيا للعارفين بهذه الحضارة وللخارجين عليها بالطريقة نفسها . ويقام فى الحال نظام رموز عن طريق الإيقاع والحركة وتوافق موسيقى معيّن ، ويخلق هذا النظام ، بذلك ، واقعا قائما بذاته . ويعلم القادم الجديد أنه حتى الأدوات التى تستعملها الشخصيات الرئيسية ، تتضمن معانى مهمة راجعة للمجتمع والأساطير، ومن يقف خارج هذا العالم يشعر بذلك بالتأكيد. وبينما يفقد بطبيعة الحال شيئا من خصوصية هذا العالم، فإنه يستطيع أن يخلق بسهولة ميزانا مرجعيا scale of references موازيا؛ لأن ذلك كله تتم رؤيته فى إطار من الحركة والصراع المنظم ، وكل هذا يطوع العلاقات ذات الإيقاع المنظم بمهارة . وقد لايلاحظ الغريب عن هذا العالم أن كلا من الإيقاع والخشب هما ضمن أشياء ذات خصوصية ومقنعة ، وحتى لو كان عديم الإحساس بالنغمة والإيقاع بشكل مزمن ، فإن ذكاءه وإحساسه يتفاعلان مع حقيقة أنه مشترك فى قالب أصيل (matrix) متكامل مع قوى حضارية ، وأن التطور المأساوى لحكم أبا سانجو «Oba Sango» ليس مجرد حدث فى سجلات تاريخ شعب ، ولكنه يمثل التشكيل الروحى للشعب عن طريق انغماسه فى أصوله الشعرية .

ومن الناحية التاريخية ، تتناول المسرحية تدبيرات حاكم مستبد اسمه سانجو (Sango) يحاول الحد من نفوذ واحد أو اثنين من كبار قادة الحرب فى مملكته ، ويستخدم من أجل هذا الخدعة التقليدية التى تتمثل فى إرسال هؤلاء القادة إلى حدود المملكة للمحافظة على النظام . وكان سانجو واثقا من أن شخصياتهما المتشابهة سوف تقودهما إلى صراع حتمى فيما بينهما . وكما هى العادة فى مثل هذه الحالات ، فقد شجع مستشارو سانجو ومتابعوه على السير فى هذا الاتجاه . ولكن الحيلة تفشل ؛ فالمقاتلان يتلاقيان ويتصارعان ولكن المنتصر منهما يعفو عن المهزوم ، ويصبح كل منهما على حدة أكثر قوة . ومرة أخرى ، وبإلحاح من حوله ، يستدعيهما سانجو وينظم مبارزة أخرى بينهما . وفى هذه المرة يقتل المنتصر ـ وهو جبونكا Gbonka ، الرجل نفسه الذى انتصر وعفا فى المرة الماضية ـ عدوه ثم يلتفت نحو الملك ويطلب منه عرشه. ويتصرف أتباع الملك حسب طبيعتهم فى هذه المرة ، ويبدأون فى التخلى عن ملكهم. وينقلب الملك ضدهم وهو غاضب من هذا الغدر ، ويقتل بعضهم . ولكن الاستهجان يجبره على الخروج من حيث يفكر فى أن يشنق نفسه وهو فى حالة يأس، ولكنه لايشنق نفسه لأن ماكتب فى آخر المسرحية هو نفسه تمجيد له وعنوان المسرحية ـ وهو « أبا كوسو» Oba Koso يعنى «أن الملك لم يشنق نفسه» . ويقرر التاريخ فى تصورهم أن سانجو صعد إلى السماء لينضم إلى الآلهة الآخرين فى المقبرة الخاصة بقبيلة اليوربا Yoruba وهو مشمئز من ضعف البشرية .

وهنا مثال من أغنية مديح سانجو وهى تحتفل بقوته المفرطة ووحشيته :

«إنك تعتقد أن الدودة تتراقص
ولكن هذه طريقتها فى السير
وأنت تعتقد أن سانجو يكافحك
ولكن هذه هى طبيعته
إنه يأكل بطاطة مهروسة مع كبير العائلة
وبعد ذلك يمسك بابنه الأكبر عند البوابة
ويقتله

وهو يصدع الحائط ، ويشق الحائط شقا
فيفتحه
ويدق مائتى حجر من الرعد فى الفتحة».

وتكثر فى المسرحية فقرات دينية غنائية تمهد الطريق لإعادة تثبيت الجنس البشرى بعد ذروة المسرحية . وبعد أن يخضع الصراع لهذا الأسلوب يخرج من كيانه القوى الشريرة الزائدة . والمبادئ التى تهدم نفسها المتجسدة فى أغنية المديح المذكورة أعلاه ، مثلا ، تخرج من الجماعة عن طريق عذاب الشخصية الرئيسية . والفن المسرحى المأساوى (وكذلك الفن الشعرى المأساوى) من هذه الطبيعة يعمل عن طريق المبدأ التماثلى (homoepathic) . ولا يجب علينا أن نتعجب من أن نجد مصطلح «أغنية مديح» على رأس موضوع يضم هذه الوحشية غير العاقلة، أو نجد عند التمثيل أن الأبيات تغنى بطريقة مديح محايدة وفرحة . وهنا يجب علينا أن نتذكر أن هذه الفقرات ومثيلتها تصبح أساسية لتضفى نوعا من الصحة الواقعية للجماعة ؛ فهى تجسد كذلك نواحى الحرية التى فى أسرار الطبيعة وفى أصول البشرية . فالاستشهاد بكرم الطبيعة ليس عملا سلبيا ، وليس من الممكن أن يتحقق عن طريق الممارسة الدينية المحفوظة عن ظهر قلب . وقوة الجماعة أو إرادتها المصرة مكتوبة فى شعر مثل هذه المأساة. ويصبح من الصعب أن يقرّر ، عن طريق الانتقاء المعنوى المبسط، اختيار ما يمكن أن يستخرج من طاقات الطبيعة لمعاونة المرسل ، وذلك إن كانت الشخصية الرئيسية بمثابة رمز لها خلال هاوية الأصل (فهو هنا جنس وأيضا فردى) . ويجرؤ سانجو على عبور الهاوية الرمزية نيابة عن قومه ، وهو يعتمد فى عبوره المخيف على الخير والشر . ويحقق كل من إفراطه وضعفه المأساويين متطلبات التسلسل الدائرى كما يحققان تكامل الطاقات الكورالية (الجماعية) وطواعيتها، وهذا توتر أبدى يؤيده التحدى والاستجابة ، وهو أحيانا متعمق وأحيانا غير أخلاقى ، لدرجة أن الشخصية الرئيسية تُرى على أنها انعكاس لهذه القوة الجماعية بكل متناقضاتها.

ويسود المسرحية هذا الإحساس بالبحث عن الأصول وعملية تكوين الجنس البشرى ، ولذلك نجد أن تيمى «Timi» ـ وهو أحد قادة الحرب ـ يصل للمرة الأولى إلى مستوطنته الجديدة ، ويعطى هذا الوصول مثالاً آخر لفكرة البحث عن الأصل التى يوحى بها الشعر فى المسرحية . وتيمى ـ وهو غريب ووحيد وخائف ـ يطلب العون الكونى فى أغنيته ويقول:

«إننى أجئ اليوم إلى مدينة إدى
وهى النسمة الرقيقة التى تقول
هبوا نحوى يا أرواح الأرضات التى تتكاثر
وهى تقول احتشدوا نحوى
فإن الهواء هو أبو الندى
والندى هو أبو الأمطار
والأمطار هى أم المحيط
والمحيط هو أبو الأرض التى كثر السير عليها».

وتنتشر دعواته، وهى موجهة أساسا لسكان إدى «Ede» الذين لم يرهم أحد بعد ، لتوقظ عالم الحيوان والأرواح وكل قوى الطبيعة ، وتقيم صلة بينه وبينهم عن طريق ذكرى أصولهم والقوى الناجمة الموافقة التى يجب عليه أن يستنتجها من رد فعل إيجابى ؛ هو صدى للإحسان ، يشابه الذى يأتى من السكان الموجودين ، فهو يمثل بالنسبة إليهم تجديدا أيضا . فكان دعاؤه ، فى وقت من الأوقات ، هو نفسه دعاؤهم الذى كانوا يطلبون عن طريقه رحمة القوى الخفية عندما احتلت للمرة الأولى الأرض التى كانت عذراء فى يوم من الأيام. ويمثل رد الكورال غير المرئى ، الذى اجتمع فيه بطريقة رمزية كل مخلوقات هذا العالم غير المحدد، تجربة تعاش عاطفيا ، هى بمثابة مولدهم وأصلهم . وتجتمع

شدة السير والاستقرار ، والاقتلاع والتنقل ، بهذا التصوير للوحدة البشرية وانعزالها ، ويثير ذلك كله مشاعر قائمة فى الجذور العاطفية للمأساة . وتمثل أغنية تيمى نداء للإنسان وللطبيعة من أجل المساعدة الشافية للقبول. أما المفتاح الذى يفتح مصدر القوة، فهو المناجاة الشعرية الأسطورية التى توجد فى الفقرة الخاصة بالجنس البشرى؛ حيث نقرأ:

«إننى آتى اليوم إلى مدينة إدى
وهى النسمة الرقيقة التى تقول ، هبّى على
يا أرواح الأرضات المتكاثرة ، واتجهى نحوى
فإن هناك مائتى رافدة تسند المنزل
وهناك مائتا سحلية تسند الحائط
لترفع كل الأيدى لتدعمنى» .

وكما رأينا فى الفقرة السابقة ، نجد أن الخيط المستمر هو فكرة الاستمرار . ويقدم صراع تيمى على أنه جزء لا يتجزأ من برهان الطبيعة وهى فى أكثر حالاتها ألفة، وتذوب هذه الألفة فى الكون الأوسع المتكون من الريح والمطر والمحيط ، والنمو والولادة المتجددة ، وهو إيمان إنسانى وتأكيد ويمثل هذا كله الوجه الآخر للضياع المأساوى . وبهذه الطريقة ، نجد أنه حتى هذه الشخصية الثانوية تصبح ـ وهى ليست أقل من جبونكا (Gbonka) ، وليست أقل من المجموعة الكورالية، وليست أقل من سانجو نفسه ـ تمثيلاً لفكرة الاستمرار وهى تتجول على حافة قلب الأسرار الكونية ، وسوف يغوص فى هذا القلب القائد سانجو قريبا .

وتقع أحداث المسرحية فى الوقت المثير الذى يتكون فيه الجنس البشرى ، ويصبح المجال رغم ذلك مألوفا ومعقولا حتى بالنسبة إلى المشارك الغريب فى هذه الطقوس المأساوية التى تمس أصول البشر . ويرجع ذلك إلى أن مسرحية (أبا كوسو Oba Koso) تثبت قوانينها الداخلية المنسجمة بعضها وبعض بثقة ، ثم تتسع بعد ذلك من خلال نبرات الشعر والعواطف المبتهجة نحو استرداد الإدراك الأوسع للوجود الكونى والفردى.

الهوامش

(١) الملاحظات التالية لمسرحيات شوهدت «في مكانها» (in Situ) ؛ أي في المكان الذي نشأت وانتهت فيه ، وكذلك في الوقت المناسب لها من السنة ، وهي ليست مجرد أشكال مختلفة للفكرة الأساسية نفسها . والمسرحية المشار إليها هنا كانت مسرحية (حصاد) Harvest Play التي عرضت أحداثها خلال تصفية مزروعة تبعد حوالي ثلاثة أميال إلى الجنوب من إهيالا «Ihiala» التي كانت تعتبر في ذلك الوقت المنطقة الشرقية من نيجيريا في عام ١٩٦١ .

(٢) كان كولا أجونمولا (Kola Ogunmola) يعتمد على مثل هذا التراث ، وهو تراث لايزال قائما في ملهاة القناع القديمة ، وذلك وهو ينتج مسرحية سكير نبيذ النخيل (Palmwine Drinkard) .

(٣) انظر : Clark : Three plays . Oxford: O.P., 1964

(٤) انظر : موت فن المأساة الفصلان، السادس والسابع George Steiner : The Death of Tragedy London : Faber , 1963 . See Chaps 6 and 9

(٥) انظر : المجتمع المفتوح وأعداؤه Karl Popper : The Open Society and its Enemies . London: Rountledge , 1962.

(٦) هذه الفكرة تمثل ، دون شك ، الخط الموحد لفكر قبيلة الإفا (Ifa) (Yoruba Divination)

(٧) تتيح سانجو (Sango) ، هذه الطبيعة القادرة على التكيف ، التي لا تناقض أو تلوث جوهرهم الأساسي، من توسيع المجال الذي يقع فيه البرق ليدخل الطاقة الكهربائية في الوعي العاطفي لمتابعيه ، ويصبح الرب أجون (Ogun) ليس فقط رب الحرب بل رب الثورة أيضا ، وذلك حسب السياق الأكثر معاصرةً . ولا يحدث ذلك في أفريقيا فحسب ، بل إنه متد كذلك إلى الأمريكتين ؛ حيث انتشرت عبادته . فاكتشف التابعون الكاثوليك في نظام باتيستا السياسي (Batista regime) في كوبا . بعد فوات الأوان . أنه كان لابد أن يكونوا أكثر اهتماما بأجون ، و هو رب الثورة الذي كان قد أعيد اكتشافه فيهم بكارل ماركس.

(٨) مسرحية أبا كوسو Oba Koso نشرت في :

Oba Koso in three Yoruba Plays . (English Adaptation by Ulli Beier). Ibadan : Mbari Publications, 1964.

وترجمت بالاستشهادات نفسها جميعا التي أوردناها هنا.





دور المسرح

فى التنمية الثقافية فى أفريقيا *

جان يليا * *

مقدمة:

إذا كان المسرح هو المرآة التى تعكس بطريقة مبهرة ظاهرة أو حدثا مهما فى حياة شعب ما، فمن المؤكد أن المسرح، أو النشاط الذى يتبعه، هو جزءاً لا يتجزأ من التراث الثقافى فى أفريقيا. وقد أكد مؤرخو المسرح الأفريقى أن أفريقيا القديمة كانت تقدم عروضاً تمثل المسرح الأصيل.

ولقد قضى الاستعمارعلى تلك الأشكال الأصيلة واستبعدها، ولكن بقى منها بعض البذور التى ساهمت، ولو بقدر ضئيل، فى إحياء الفن المسرحى الأفريقى وازدهاره. إن مكانة المسرح من حيث هو فن متميز ومحدد فى تزايد مستمر منذ ثلاثين عاماً. فقد ازداد عدد مؤلفى الدراما الأفارقة الذين حققوا حضوراً ثقافياً وموهبة ملموسة، من خلال ستين عملاً من الأعمال الدرامية التى تغطى الجوانب المتنوعة فى مختلف البلاد عن طريق تناول التيمات المسرحية المتنوعة. هذا التطور المسرحى هو نتاج للنمو الثقافى العام الذى مس كل المجالات. كما أثر هذا التطور على القطاعات الأخرى فى المجال الثقافى الأفريقى، وكان لهذه القطاعات، بدورها، أثرها الفعال. ولتحليل هذا التفاعل فيما بين المسرح والقطاعات الثقافية الأفريقية الأخرى ، سوف نعمل على إيضاح الدور الذى لعبه الفن المسرحى فى أفريقيا التقليدية، متتبعين فى ذلك أثر الأشكال البدائية أو الأولية للمسرح الأفريقى التقليدى ثم أفوله تحت وطأة الاحتلال، وماأصابه من تشوهات، ثم بداية مرحلة نهضة، وبعد ذلك صحوة متأنية فى إطار له مضمون «سوسيو ـ بولتيكى» (اجتماعى ـ سياسى) جديد. وسوف نعمل على استخلاص التيمات المهمة وما يشغل المسرح الأفريقى من هموم، وعوامل نموه، ودوره الفعال فى الثقافة الأفريقية، وفى النهاية سوف نتوقف عند الدور المميز الذى يجب أن يقوم به فى هذه الثقافة.

* فصل من كتاب المسرح الأفريقى ومتطلبات التنمية. أصدره المعهد الثقافى الأفريقى.

** مؤلف وكاتب مسرحى، ويعمل بجامعة بنين Benin القومية.
ترجمة: فيفى فريد، مدرس بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

١ ـ تمهيدات المسرح الأفريقي.

إن إحصاءات العروض الثقافية التي حصلنا عليها في المسرح تثبت بشكل قاطع أن أفريقيا التقليدية؛ من السنغال إلى زائير مروراً بمالي، وساحل العاج، وجمهورية البنين، ونيجيريا، تقدم عروضا يختلط فيها التمثيل بالطقوس الشعائرية. ففي بلاد الماندنج Mandingues يقوم الشباب بالتعبير عن الحرمان الذي يعانونه عن طريق عروض زاهية غنية بالقريحة، يسخرون فيها من المتزوجين الذين يكبرونهم في السن.

أما عند أهالي اليروبا Yuroba، فإن الرابطات التي تهتم بالشؤون الدينية، تعمل على تنظيم أعمال درامية مبنية على الطقوس التي تمجد بطولات الأجداد، في مضمون له شكل وصفي طريف يؤدية بعض المهرجين واللاعبين بخفة بينما يرتدون الأقنعة التي تمثل الحيوانات، وتكون الشخصيات مطبوعة في قوالب تمثل المجتمع اليوروبي: مثل الذين يؤمنون بالعبادات الدينية والأجانب ثم الأوروبيون، ورجال البوليس.. إلخ.

اكتسب الرجل الأفريقي خبرة وتعلم من خلال مشاركته في مثل هذه الأشكال الأولية للمسرح؛ فلم تكن بالنسبة إليه محض تسلية فحسب، لأنه يجب على الجميع المشاركة. وقد عبر عن هذا «آلان ريكارد Alain Ricard» في كتابه (مسرح وقومية) قائلا: «المشتركون هم الجمهور». ويقدم هذا المسرح في شكل أحداث وتلوحات، والحبكة فيها يتم التعبير عنها بالغناء والموسيقى.

إن هذا المسرح يعكس الوعي الثقافي والسياسي والديني في ذلك الوقت للشعوب الأفريقية. ويظهر دور المسرح الأفريقي في النمو الثقافي دون منازع. وهو يعني بتقديم عروض شعبية تظهر تداخل القيم الأساسية الثقافية للجماعة: من شعائر طقسية، وفن النحت، وأغان متنوعة، وتعبير حركي.

لم يتمكن المسرح، من خلال هذا الشكل التقليدي، أن ينمو بصورة تقوم على نوع من التجانس، وذلك بسبب عامل الاستعمار الذي عمل على كبح هذه الاندفاعة الأصلية البدائية وتشويه المحتوى الثقافي وخلق إشكالات جديدة في التعبير؛ حيث فرض لغة المستعمر، وتدريس نماذج ثقافية جديدة قدمت على أنها الشكل الوحيد المناسب. وقد وضح هذا الصراع على المستويين السياسي والديني معاً، بل تم تكميم وإسكات تلك الأصوات الأفريقية التي نحت هذا المنحى، ولكن في إطار المدرسة الاستعمارية كانت بداية الصحوة قد أخذت في التكوين.

نحن نعلم جيداً مكانة باكورة هؤلاء الرواد في مدرسة المعلمين وهو وليام بونتي، كما نعلم دور مدرسة المعلمين بينجرڤيل Bingerville في محاولة التعريف بالثقافة الأفريقية للأوروبيين، وإظهار مدى غنى هذه الثقافة القديمة، وذلك عن طريق استعادة المكانة التي كانت للغناء والرقص في كل العروض الأفريقية المقدمة وسوف تلعب المدرسة الاستعمارية والمحتل الجديد دوراً يعمل على حث هذه النهضة وإنشاء ريبرتوار وعقد اللقاءات.

ولكن في الوقت نفسه، قام الاتجاه الاستعماري بفرض أشكال أو نماذج غربية مثل: موليير وشكسبير، أو عن طريق استحضار فرق مسرحية أوروبية من الفرق المتجولة لتعمل على رفع التذوق الفني بواسطة تعليم اللغة الأجنبية. في ذلك الوقت، استطاع بعض البلدان التي تتمتع بوحدة لغوية، تمتد على مساحات جغرافية واسعة، مثل نيجيريا، أن يخلق إبداعاً شعبيا تلقائيا للغة مخففة: اللغة النيجيرية «البدچين» Pidgin أو اللغة الشعبية «الشرابيا» Charabia التي يتكلمها المحاربون الأفارقة، وهي لغة فرنسية مبسطة.

كان للمؤسسات والإرساليات الإنجيلية دور في محو الطابع الثقافي المنقول لبعض العادات التي وصفوها بأنها

غربية أو خرافية. وعلى ذلك، فقد تمت عملية إحلال، لتستبدل هذه الطقوس مشاهد مأخوذة من التوراة، تقدم فى صورة عروض مسرحية؛ مثل (قصة آدم وحواء)، (يوسف وإخوته) وفى حالات أخرى، تم الاحتفاء بشكل آخر من الأشكال المسرحية الأفريقية الشعبية «حفل كونسير» التوجولى، وهو غنائى بالطبع.

٢ ـ تقع صحوة المسرح الأفريقى الحديث فيما بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٦٠

تصطدم القومية الأفريقية، وهى مازالت بعد فى حالة التكون، بقوات الاستعمار المستوطنة. هذا إلى جانب غياب المؤسسات الحرة التى تعمل فى المجال الثقافى؛ لذلك فقد تعرضت النصوص المسرحية للإشراف الرقابى، وقد عانى الاضطهاد أولئك المسرحيون الذين جازفوا لتقديم أعمال درامية مستمدة من الحياة الاجتماعية، مثل أوبير أوجونديه من نيجيريا فى مسرحيته (المجاعة والإضراب)، لأنهم بذلك قد تجاسروا وقاموا بنقد الحياة الاجتماعية والسياسية بسخرية، وكان هذا أمراً مرفوضاً فى ذلك الوقت.

لقد ازداد الوعى السياسى مع دخول الحركة الثقافية الزنجية فى الصراع الذى ارتبط بنشوب الحرب العالمية الثانية بين عامى ١٩٣٩ و١٩٤٥، ومشاركة الشعوب الأفريقية فى هذا الصراع. كما كانت هناك معارضة من الأفارقة ضد الأشغال الشاقة والإكراه والتمييز العنصرى للنظام الاستعمارى. وهكذا، فإن الوعى الثقافى بالقيم الحضارية الأفريقية أعطى دفعة وقوة للوعى السياسى: ففى عام ١٩٥٦ قدم رجال الثقافة ـ السوداء: من فنانين وكتاب، أثناء انعقاد مؤتمر مشهود، مجموعة من التساؤلات، وقد أشاروا إلى أن التغريب السياسى نتج عن التغريب الثقافى.

ولكى تقف الثقافة الأفريقية على أرض ثابتة، كان عليها أن تبدأ بالمعارضة.

وسوف نحاول استبعاد الاتجاه الجامد الذى يعتمد على التقليد الثقافى والنزعة المرضية فى إرضاء الذوق الأوروبى خلال الأعمال الفلكلورية، والانجذاب نحو ثقافة غربية متدهورة، وقد أظهر ذلك الكاتب إيميه سيزار فى هجائيته المشهورة (أحاديث عن الاستعمار). وكل الأعمال الناتجة عن هذا الرفض للثقافة الاستعمارية قد أثبتت الهوية الثقافية للزنجى ـ الأفريقى.

٣ـ تلك الفترة كانت خصبة بالثقافة المتوهجة ولكن ما المواضيع الرئيسية التى كانت تشغل المسرح الزنجى الأفريقى Negro- Africain؟

أ ـ لنُذَكر فى البداية أن المسرح الأفريقى الأصيل، مثله مثل كل مسرح حقيقى، يمثل خلاصة لكل الفنون. وليس لمجال ثقافى آخر ، غير فن المسرح، المقدرة على إظهار النمو الثقافى لأفريقيا.

مما لا شك فيه أن المسرح الأفريقى التقليدى يضع فى متناول يده الفنون التشكيلية لتكون فى خدمة العملية الإبداعية فى الديكور وأزياء الممثلين المشاهدين، والمشهد المسرحى يشبه حفلا كرنفالياً أو عرضا للأزياء. وقد خلق النحت أشكالاً فنية غنية ومختلفة من الأقنعة، وكان التعبير الراقص بالحركة (الكريوجراف) يمثل جزءاً أساسيا من العرض؛ لأن الرقص والغناء هما أساس إيقاع الحياة الشعبية. وقد حاول المسرح المدرسى، بكل طاقته، إدماج الرقص فى المشاهد أو استخدامه بين الفصول. أما عن الأغنية، فقد كانت الرحيق الذى يتغذى به العمل المسرحى؛ إنها بمثابة النفحة المبدعة الشاعرية للحواديت التقليدية، وهى أيضا الأداة الخاصة لتنظيم الصراعات الجماعية التى تحدث أثناء المناظرة الخطابية فى الحفلات الشعبية التى تسمى «الهانلو» «Hanlo»؛ وذلك فى داهومى القديمة وتوجو كذلك، كانت تلاوة التراتيل، مثل «الجريو ـ Griots وكان للأغنية المرتجلة مع التعبير الإيمائى معاً، تأثير واضح فى تجنب بعض النزاعات الحزبية، وكانوا يشعرون بالحرية عندما يلجأون إلى السخرية والفكاهة.

وكانت العروض المسرحية تتيح فرصة استخدام إمكانات الآلات الموسيقية والحركة البشرية جميعاً، مثل: الكورا، تام ـ تام، فلوت الصاجات، الطبلة، الأجراس، الأيادى، التعبير بحركة الصدر ودق الأرض بالأقدام...

من خلال هذا الشكل المسرحى الشعبى، تُقدم الشخصيات الكلاسيكية القائمة فى المجتمع الأفريقى، مثل: الساحر، والعراف الذى يشفى الأمراض، والمشعوذون الدجالون. ومؤخراً، قدم الموظف حديث النعمة، الأفارقة أصحاب البشرة السوداء بأقنعة بيضاء، حسب ما جاء فى التعبير الشهير لفرانز فانون Frantz Fanon، ثم المسنون الذين كانت لهم زيجات متعددة ومع ذلك يقومون بمغازلة الفتيات صغيرات السن.

إن الوعى بالدور الرئيسى الذى يقوم به المسرح، يظهر بوضوح بعد تبنى الكتاب والشعراء الأفارقة الزنوج لهذا النوع من المسرح: إيميه سيزار Aimi Cisaire سينجور Senghor داديه Dadie، وول سوينكا wole , Sojinka، دجبريل تمسير نيان Djipril tamsir Niane، بيراجو ديوب Birajo Diop أويونو مبيا oyono mpia، جى مينجا Guỳ menga، سيلفان بمبا vain Bemba فرانسيس بيبى من بين الكتاب francis Bebey. أما سمبان عثمان Sembéne ousmane، فقد آثر السينما لأنها شكل خاص مختلف عن العرض المسرحى، وذلك ليقدم من خلالها أعماله الرئيسية لتصبح فى متناول الجمهور وتكون أداة الوصل بينه وبين جمهوره. وكما يقال: لقد بدأنا بالرواية لكى نصل إلى المسرح، ومن خلال المسرح استطعنا أن نتعرف الآداب الآخرى من رواية وقصة وشعر..كان للمسرح الأفريقى وقع وتأثير مؤكدان على اللغات الأوروبية فى العمل، وعلى الألسنية الأفريقية.

وإذا كانت المسرحيات المكتوبة باللغة الأفريقية نادرة، فلقد تم التغلب على مشكلة التواصل بينها وبين الجمهور عن طريق ترجمة الأعمال المقدمة إلى اللغة القومية.

لقد أفادت المسرحية الأولى التى كتبت للمسرح، وهى مسرحية (كوندو القوش Kondo le requim) من الترجمة إلى لغة «الفون» «Fon»، وهى ترجمة جديرة بالاعتبار؛ إذ تمثل هذه اللغة لغة شعب دابومى؛ حيث كان يعيش الملك الصامد جبيهانزن Gbehanzin.

بفضل ذلك، كان لنا متعة تعرف الماهية الحقيقية لما كان يجب أن يكون عليه المسرح الشعبى الأفريقى. ثم اختيار الممثلين من الشعب العامل الكادح: العمال، الفلاحون، غير المتعلمين أو الأميين، ولكنهم كانوا يمتلكون ناصية لغتهم الأصلية وثقافتهم التقليدية الأصيلة، وبذلك استطاعوا توصيل الرسالة الحقيقية بكل وضوح واقتدار.

وكان لهذا المصداق أثر غير متوقع من خلال الدراما التاريخية. وكان الجمهور الشعبى يشارك فى الأداء بجدية وبطريقة إيجابية، وقد قام هذا الجمهور بالتعبير بتلقائية، ودفع الممثلين إلى الصياح والضحك والبكاء والصرّ الأسنان.

مما سبق، نستطيع الاقتناع، بسهولة، بأن المسرح إذا تلاءم بقدر المستطاع مع المواصفات الأصيلة الموروثة لشعب ما، فإنه يصبح مؤثرا فى كل العناصر الثقافية الأخرى، لأن المسرح، بطبيعته، يعكس بجدارة السمات الأساسية للشعب.

ب ـ وهكذا، فإن الاهتمامات الرئيسية للمسرح الأفريقى ارتبطت بالاهتمامات الاجتماعية والسياسية لأفريقيا.

بتعبير آخر، فإن المسرح يكمل دوره الحقيقى ويقوم بربط الحياة الواقعية بما يتيح من إمكانات لتحليق الخيال والحلم، وبذلك تكون المسرحية واقعا يعيشه مشاهدوها أو حلما يتمنون تحقيقه.

لذلك، بعد عام ١٩٦٠ مع الاستقلال السياسى، كانت التيمات الرئيسية للمسرح الأفريقى تهدف إلى

تحقيق المطلب الأساسى الذى تمثل فى الكفاح من أجل القومية، والصمود فى مواجهة الاستعمار والمحتل عبر التاريخ: (شاقا Chaka)، (الحاج عمر Al Hadji Omar)، (جبهانزن Gbehanzin)، (ساموریSamory). ثم انتقاد نقائص المجتمعات الشابة، مثل: المغالاة فى المهر، فساد الكوادر، الأسطورة الوهمية فى تحقيق الشهادات العلمية، فساد رؤساء العمل المشبوهين وغير الشرفاء، وأيضا الرغبة فى طرح المشاكل الأخلاقية وهجاء المؤسسات الحديثة القائمة «فى ضوء الاستقلال» صحوة الضمير ضد المستعمر (جنود الثياروى Thiaroye) ثم متطلبات ترسيخ القومية ومحاربة الأوبئة والكوارث الطبيعية... إلخ.

إذا كان المسرح يبدو فى المجال الثقافى العام جماعاً لكل الفنون، فذلك لأنه فى الحقيقة يعكس صورة المجتمع الثقافى فى مظاهر عدة مختلفة.

يجب على الجمهور أن يرى اهتماماته الاجتماعية ـ السياسية بصورة مضخمة من خلال المسرح ويجد نفسه كأنه أمام مرآة تعكس له صورة مجسمة يلاحظ فيها ذاته وهو يقاوم القيم الثقافية الغربية عليه، سواء كان ذلك من أجل تركيب متجانس متناسق أو من أجل التشبه بالآخر إلى حد ضياع الهوية.

جـ ـ سوف نقوم، هنا بتحليل العوامل التى ساعدت على تطور المسرح الأفريقى.

بدايةً، لا يكون هناك نجاح مسرحى إن لم يكن يعنى بالجمهور فى المقام الأول، ويقوم معه بالمشاركة فى عرض القضايا التى يهتم بها.

يثبت عصر نهضة المسرح الأفريقى أن الجمهور الأفريقى، بأصالته التقليدية، كان على استعداد لتقدير ومعايشة هذا النوع من المسرح، ليس عن طريق جمهور من فئة معينة، أو عن طريق المغالطين الذين تأثروا بالثقافات الوافدة، ولكن من خلال جمهور غفير مفعم بالحياة متشبع برحيقها الخصب.

هناك رجال مسرح ملتزمون لديهم قدرة الإبداع، مثل «أمون دابى» فى ساحل العاج، وذلك فى فترة الاحتلال الاستعمارى، ومثل برنار دادييه، وأيضا أولئك الذين تسلموا الشعلة المضطربة من دعاة مسرح القصر، وكذلك مثل المشاركين فى مسرح دانيال سورانو فى داكار، وخصوصا وول سوينكا فى نيجيريا. كان من الواجب على هؤلاء دفع الإبداع والعروض المسرحية وتنشيطهما. كما قام المركز الثقافى الفرنسى، فى ذلك الوقت، بتنظيم قطاع مسرحى من الـ AOF منذ عام ١٩٥٣، وشاركت الفرق القومية لأفريقيا الناطقة باللغة الفرنسية (الفرانكفونية) فى مهرجان القوميات بباريس؛ حيث نالت داهومى الجائزة الأولى، ثم جلبت مهرجانات الفنون الزنجية (دكار، الجيه، لاجوس) فيضاً من العروض الثقافية؛ وكان للمسرح مكانة مرموقة بين هذه العروض التى أقيمت فى لاجوس. وعندما كنا نشارك ، حتى وقت قريب، فى ندوة من الندوات، كنا نلاحظ الشواهد الواضحة على نهضتنا الثقافية، وكنا نلمس ذلك بكل فخر.

وقد ساعدت جولات الفرق المسرحية للبلاد الاشتراكية فى مختلف البلاد الأفريقية ـ بعد الحصول على الاستقلال ـ على إعادة اكتشاف الأدوار الاجتماعية ـ السياسية للمسرح.

وفى عام ١٩٦٢، أثناء جولة كنا قد قمنا بها فى موسكو للمشاركة فى المؤتمر الدولى للسلام، استطاع رفيق رحلتى الذى كان مستاء من بعض المتاعب التى تسبب فيها النظام السياسى الصارم، أن ينسى ما به وهو يشاهد أحد العروض، ووجدنا أنفسنا نصفق بحماس شديد لإحدى الفرق المسرحية من الهواة ـ كما أبلغونا ـ وكانت هذه الفرقة تقدم مشاهد ولوحات حية ومؤثرة تعبر عن رغبة الشعوب فى تحقيق السلام . ومن شدة حماس صديقى توجه، فى تلقائية شديدة، ليشارك معهم بالتصفيق ليس فقط للذين يؤدون الأدوار ولكن للشعب

الذى أنجب هؤلاء. لم تستطع الأحاديث السياسية السابقة على العرض أن تتغلب على صديقى وتهزمه، لذلك كانت مشاركته واندماجه مع العرض بعفوية وتلقائية شديدة. إذن نفهم من ذلك أن دور الممثل فى البلاد الاشتراكية له تقديره الخاص، وأن الفنانين من بين الفئات الأخرى ينالون حقوقهم.

إن سياسة التنمية الثقافية للدول الأفريقية المستقلة تتضح فى إنشاء معاهد للفن الدرامى، ومدارس إعداد فنى، وإمكان عقد دورات فى الخارج للدراسة.

وقد ساعدت هذه السياسة على إبراز موهبة الممثلين الذين ينتمون إلى بيئاتهم، كما أظهرت الفرق المسرحية ذات المواهب.

بالتأكيد، إن هدف تكوين ممثلين يتم إعدادهم إعداداً جيداً، وتأثير هذه الفرق على الجمهور، يظل موضع تساؤلات تستدعى فحصها عن قرب.

وقد لعبت المسابقات التى تمت بين الفرق المسرحية الأفريقية، والتى نظمت عن طريق ندوة مديرى الإذاعة الأفريقية الفرانكفونية فى عام١٩٦٦ ، دوراً رئيسيا لايقل أهمية؛ وذلك بتكوين ريبرتوار وحث المؤلفين وتشجيعهم وتقديم المساعدات المادية للفرق. بجانب هذا الجهد، كانت هناك سياسة النشر التى تتفق مع ذلك؛ حيث يرجع النص إلى دار النشر CIE في ياوندى، ومؤخراً إلى دور النشر الحديثة الأفريقية، ومن بين أسماء الناشرين المهمين اسم ازوالد.

وقد ساعد الازدهار المسرحى الذى نتج من هذه العوامل الأخيرة على التزام المسرح وجعله فى خدمة المجتمع الأفريقى، مع حث الوعى والتشجيع على ضرورة التحرر الاجتماعى ـ السياسى ومتطلبات التنمية الاقتصادية.

مع ذلك، فإن الدور الترفيهى للمسرح لم يفقد مكانته. إن المسرح يبرز من حيث هو وسيلة للتعبير الفنى بين الفنون الأخرى قاطبة، لأنه يسمح للمؤلف، عن طريق الممثل بوصفه وسيطا، بأن يتوجه إلى الجمهور مباشرة، ويقوم باستدعاء المتفرجين للمشاركة وطرح التساؤلات.

أفاد المسرح من التطور العظيم لوسائل الاتصال، كالتليفزيون والسينما، وبذلك تضاعف عدد المستمعين والمهتمين به. لقد تزايد دور المسرح وتنوع وثبت وجوده، ويرجع ذلك للأسباب السابقة جميعا.

إن عشرة أعوام من الخبرة والاستقلال فيما بعد عام ١٩٧٠ ، تسمح باستعراض النتائج، وإذا كانت هذه النتائج لا تبعث على الزهو فإنها مشجعة فى مجملها. ونحن ننتظر، بعد ذلك، أن يقوم المسرح الأفريقى بانتقاد التقاليد البالية والسخرية منها، وأن يقترح معايير أخرى للوضع الاجتماعى، وأن يعمل على إحياء القيم القديمة والأصيلة والتمسك بها وتشجيع الرابطة القومية، وأن يحيى الأنشطة التى تساعد على التنمية الإنتاجية التى ترتبط بالتأهيل المدرسى والجامعى، وأن يقوم بدور تثقيف الجماهير السياسى، وذلك دون أن يكبح جماح المسرح أو تستبعد جمالياته، ودون أن يختنق وتعاق متطلبات حرية الإبداع فيه.

هل إدراك أهداف المسرح يجعل هناك مخاطرة تساعد على تحجيم القطاعات الثقافية الأفريقية الأخرى؟

٤ـ الاتجاهات المهمة للثقافة الأفريقية اليوم والدور الممكن للمسرح كى يتطور

من الضرورى الاتفاق بوضوح على مفهوم التنمية الثقافية. الثقافة هى أصل وانعكاس للنشاط الإبداعى للأفراد. والثقافة ليست مجرد مجموعة من المفاهيم الغريبة تغلف مجتمعا معينا. لذلك، فإن كل ثقافة مغتربة أو متسلطة أو مشوهة لشخصية الشعب الأفريقى تكون ضد ثقافته. إن الثقافة الأجنبية بالنسبة إلينا ليس لها قيمة إلا من خلال كونها ثقافة متداخلة ومندمجة ومتشابهة،

وأيضا مهضومة جيداً؛ بحيث تدفعنا فى النهاية إلى أن نكون أنفسنا ونحيا بين الجماعات الأخرى، وبالتالى يكون لدينا تطور حقيقى.

إذن، فإن الثقافة المختارة المخصصة لفئة قليلة تكون مزيفة وخطرة. وإذا أعطت هذه الأقلية الاهتمام لهذه النوعية من الثقافة، فسوف تقوم بدورها بفرضها على الأغلبية.

إن المجتمع، وحده فحسب، هو الذى يستطيع أن يخلق الثقافة الأصيلة فى إطار مجموعة الأنشطة الاجتماعية ـ السياسية الخاصة به. والفنانون هم المؤدون المتميزون لهذا الإبداع المشترك الجماعى.

إن الرقص هو أداء مرن لجميع أجزاء الجسم يقوم بالتعبير عن السعادة فى الحياة والرغبة فى المشاركة الجماعية. كيف، إذن، نندهش من تداخل الرقص فى جميع أوجه النشاط: كأعمال الحقل، والحفلات السارة، والوفاة؟

إن العلاقة الحية بين الجماعات فى المجتمع الأفريقى تضم الأحياء منهم والأموات، الحاضرين والغائبين.

وهناك علاقة جدلية خاصة بين مظاهر الثقافة والحياة الاقتصادية والاجتماعية.

إن الإنسان هو الذى يخلق الثقافة عامة، وبالتالى فإن الثقافة تعمل على تغيير الناس فى عملية ديناميكية.

والثقافة هى نشاط حيوى يعطى أبعاداً أصلية متجذرة لكل فعل. لهذا، فإن كل تجمع فى المحيط الريفى أو فى أحياء المدن يؤدى ببساطة إلى ظهور مظاهر فنية.

الدور الرئيسى للثقافة، إذن، هو التلاحم مع الجماعات، والسماح لها بإتمام دورها المصيرى والبقاء على قيد الحياة.

لنتذكر أهمية الغناء والرقص الوارد من أفريقيا عن طريق أجدادنا المستعبدين، وقد اهتمت به الأمريكتان، وقد تحمل الأفارقة، أصحاب هذين الفنين، الكثير من الإهانات، وحاولوا أن يتعايشوا بالرغم من المضايقات التى سحقت أجسادهم.

إن جمود القيم الثقافية «النجرو أفريقية»؛ أى الزنجية ـ الأفريقية، أو إشعاعها الحالى، لمن الشواهد التى تحرك المشاعر والعقول.

وقد كان الفضل الأول للوعى الثقافى الأفريقى وأصالته فى المساهمة فى تفهم وإدراك الدور الروحانى والاجتماعى ـ السياسى Socio - Politique للثقافة.

كان من اللازم، إذن ، كشف التغريب الثقافى، وقد كتب عن ذلك بازيل كوسو ـ Basile Kossou وهو المدير العام للمعهد الثقافى الأفريقى، فى مقاله الشهير «السياسة الثقافية، سياسة التنمية:

« قلق القرن العشرين يبدو فى الأشكال المختلفة للتدهور الثقافى المرفوض من الشباب المعارض فى البلاد النامية ، وهو أيضا منقوض ومستبعد من الشباب التقدمى أو اليساريين وحتى الثوريين منهم فى البلاد النامية والأخرى المستعمرة»

ثم كان فى المستطاع التعبير عن الثقافة الأفريقية الأصيلة، وذلك برد اعتبارها، ووضع تخطيط للثقافة الأفريقية الحديثة.

إن لم تكن الثقافة مقبولة بوصفها مادة استهلاكية ولكن من حيث هى تعبير نوعى لشعب ما، فإن من الضرورى فهم أن أفريقيا الحالية فى تنوعها السياسى والاجتماعى، وفى تعدد آمالها، لا يجب أن تنفصل من جذورها الأصيلة؛ إذ دون هذه الجذور سوف تعاق مسيرة أفريقيا واستمراريتها.

إن الشعوب تبقى ولاتزول بزوال الأفراد، لأن فى طرف كل نهاية بداية لخيط جديد، فالعجوز الجالس له بعد نظر أكثر من شاب واقف، لأنه يكشف له عن عالم لا تسود فيه العقلانية بمفردها.

إن أفريقيا الأمس واليوم متداخلتان فى المجتمع الحالى، لذلك يجب أن يفرز هذا التداخل ثقافة أصيلة. ولأن المسرح هو ملتقى الفنون جميعا، فبإمكانه ـ بكل جدارة ـ أن يضع هذا فى اعتباره. ولكن ما الطريقة لتحقيق ذلك؟

أنا لا أملك حق عرض اقتراح للوصول به إلى حلول ولا حتى تقديم توجيهات، لأن ذلك لا ينتج إلا عن طريق التوافق والانخراط المجتهد والتأملات المشتركة.

إن الهدف الأساسى لهذا «السيمينار Seminaire فى هذه الدورة، الذى تم تنظيمه بمبادرة من قبل المجموعة الديناميكية المسؤولة فى المعهد الثقافى الأفريقى، هو استنباط اتجاهات جديدة مطلوبة للمسرح، نابعة من جذوره العميقة المتأصلة، والتاريخ المشوه والثقافة المجزأة، وتقييم المشاكل العامة دون توحيد أو تعميم وإطلاق أحكام عامة سطحية، ووضع معالم محددة للمسرح الأفريقى من عام ١٩٨٠ إلى عام ١٩٩٠، وأيضا إلى عام ٢٠٠٠ أليس هذا هو الهدف الحقيقى؟..

الخاتمة

أود أن أعبر عن سعادتى للاشتراك فى هذه الدورة وأشكر أيضا المدير العام للمعهد الثقافى الأفريقى الذى أشركنى. لقد حضرت لا لأعطى وأعلم فقط ولكن لأتعلم، جئت لأقدم مساهمتى المتواضعة وأيضا لكى أسأل أصحاب المهنة والممارسين المجتمعين هنا، وذلك من خلال تجربتى المحدودة. وأستطيع أن أذكركم، فى بداية المهمة التى ننوى القيام بها، أنكم مثل مؤلفى المسرح تتساءلون عن ماهية المسرح وأهدافه ومصيره.

بالنسبة إلىّ، بوصفى مؤلفا، يبدو لى المسرح وسيلة خاصة لإقامة حوار مع الجمهور، إلى جانب دفع جمهور المشاهدين والمشاركين لإقامة حوار داخل أنفسهم.

مازالت الحياة الأفريقية تقوم على الجماعات، وإن المسرح الذى يعزل الجمهور عن حياته الواقعية لا يمثل الثقافة الأصيلة. فالمسرح مرتبط بمجموعة من الجلسات التى يتم فيها إلقاء حواديت وقصص شعبية.

نحن نعلم جيداً أن القص يحوى كل خصائص البيئة، ويجمع حوله جمهورا متنوعا؛ من الأطفال والشباب، المسنين والبالغين، لكى يعبر فى النهاية عن الحياة العامة بكل مفاهيمها. وهذا التشابه بين القص والمسرح الأفريقى الأصيل لم يكن حالة عرضية كما لم يكن وليد المصادفة.

ونحن نشعر بضرورة استغلال هذا الموروث من «الحواديت» لإحياء الإبداع المسرحى، ولكن بداية يجب إعادة كتابة تلك الحواديت لإعطائها شكلاً أدبيا ملموسا، وبذلك يكتمل الشكل النهائى لها باعتبارها أدبا خلق من أجل الغناء والتمثيل، واعتمد أساساً على أن يكوَن قصا شفهيا.

إن المؤلف الذى يجسد الوعى الشعبى يمكن أن يكون دافعاً لهذا التبادل الحى بين جميع المشتركين فى الحركة المسرحية.

ويجب ألا يعانى المؤلف المسرحى من غياب النموذج، وألا يصبح ذلك إعاقة له فى العملية الإبداعية. بل يجب أن يشعر بالحياة الاجتماعية والاقتصادية من حوله لتكون المكان والبيئة والمجال الذى يستمد منه أحاسيسه قبل أن تدخل فى مرحلة التبلور، ثم يقدمها على المسرح فى شكل أمان أو أغان أو لحظات صمت، ثم لحظات أخرى من الضيق وأخرى من الفرح الشديد.. إلخ.

إن المبدع الذى لا يقيم حواراً بينه وبين الجمهور أولا، ويستمع إلى هذا الجمهور جيداً، لا يستطيع أن يعبر عن هذا الجمهور بصدق ويمثله فى عروض ثقافية.

وإذا سئُلت عن أى جمهور أتكلم، فسوف أجيب بأن المسرح الوحيد الذى أعنيه هو الذى يتوجه إلى كل

نوعيات المجتمع، عارضاً عليهم صوراً من حياتهم اليومية ومن تاريخهم، عاكساً واقعهم ونظرتهم إلى المستقبل.

إن أفضل كتاب المسرح هو من يستمع إلى الجمهور، مثل الطالب الذى يستمع طويلاً إلى معلمه قبل أن يناقش بحثه، وبفضل هذه التوجيهات يصل فى النهاية إلى نجاح منقطع النظير.

ألا ينطبق ذلك على الفنون الأخرى: كاتب القصة والموسيقى والرسام والسيناريست السينمائى؟ بالتعمق فى دائرة المسرح، من المؤكد أننا سوف نتصل - بطريقة خصبة - بكل أوجه الثقافة الأفريقية فى شتى المجالات.

لقد اعترفنا بالمسرح حين لبينا النداء الذى وجهه إيميه سيزار Aime Cesaire إلى المؤلف:

«إن لسانى سوف يعبر عن من لا يملك حق التعبير وحريته، كما سيكون صوتى صدى لصوت الحرية التى تتوارى من اليأس (...) وهنا سوف أتحدث إلى نفسى خاصة؛ إلى جسدى وإلى روحى قائلاً: إياكم والتقاعس واتخاذ موقف سلبى من الأحداث، لأن الحياة ليست مشهداً بل هى بحر من الآلام. والرجل الذى يصرخ ليس مثل الدب الذى يرقص...».

إن الإبداع الجماعى للمسرحيات يتنامى شيئا فشيئا. ثم نلحظ هنا أن المتحدثين متعددون والحوار أصبح أكثر غنى، ولكننا نتوقف هنا عند التجربة الحية المليئة بالمحاولات الغنية المخلوطة بالأشياء التى تدعو إلى الأسف.

ومع ذلك، يجب المضى فى ذلك الطريق، يقول المثل البنينى beninois «إذا توحد الشعب على رأى فإنه لا يمكن أن يتصف بالغباء». إن حكمة البعض تصلح من غباء الآخرين.

إن الدافع الأول إلى الإبداع، سواء كان جماعيا أو فردياً، هو التساؤل والاستماع إلى الجمهور حتى نستطيع خدمته وإعطاءه ما يتوقع، لكى يتطور ويتشكل ويلهو ويعيد بناء نفسه بفضل اختيار التقنيات الملائمة.

وفى كل الأحوال، وعند اختيار الديكورات والكوادر، يجب الابتعاد عن استعباد الأشكال الحديثة، وأن نقرب بين الخلق والمواصفات البيئية. يجب ألا يتم الإخراج المسرحى ونحن نجهل نوعية الجمهور، حتى لو كنا متوقفين لفترة طويلة عند شكليات معينة للمشاهد فى الصالة.

إن الهدف الأساسى هو أن يستمر الحوار، بالرغم من صعوبة إقامته فى الحياة، فى أماكن العمل والمنازل، لخلق رأى يكون - إن عاجلا أو آجلا - موضع تأييد أو رفض. يجب أن يكون الهدف الأساسى هو توصيل الرسالة المراد توجيهها، سواء قوبلت بالرفض أو الموافقة ففى كل الأحوال، لن يكون الوقع سلبياً.

إن المسرح مدرسة للحياة، يرى فيها الإنسان صورته فى نشاطه اليومى واهتماماته وأمانيه. ويجب أن يحتفظ المسرح الحديث بمهمته التعليمية، لأن باستطاعته تعبئة الوعى القومى أو نشره والتطور وإثارة ردود فعل بهدف التقويم المفيد.

وإنى لأذكر هنا رد الفعل الذى حدث بعد عرض مسرحية (السكرتيرة الخاصة) فى عاصمة من العواصم الأفريقية. إن مجلة «الأسرة والتنمية» Famille er develofpement وجريدة «التآخى - صباحاً Fratermite matin - كتبتا معبرتين عن الاستنكار الذى عبر عنه بعض أفراد الطبقة العليا من الذين تعرفوا أنفسهم بطريقة واضحة فى شخصيات المسرحية.

عندما يضع منتجو ومخرجو المسرح نصب أعينهم أوضاع شعوبهم، سوف يتناسون ما تعلموه من الأساتذة الأجانب، وبذلك يقللون الشعور بالاغتراب الذى تقع فيه هذه الشعوب. سوف يعلمون أن من حق كل شعب أن يتطلع إلى التقدم، ويرفض السيطرة، ويطمح إلى السلام

ويحقق الرغبة فى الانفتاح على الآخر، معتمداً فى ذلك على الشعور بالتآخى بين الناس، حتى يستطيع القضاء على البؤس والجهل وإظلام العبودية.

لهذه الأسباب، ندرك أن الحياة المعاصرة للشعوب الأفريقية مجال خصب يلهم المبدعين ورجال المسرح خاصة، ويحث مخيلتهم أكثر فأكثر.

لقد انقضى زمن الشعور المقدس بضرورة رد اعتبار أبطال التاريخ القومى، ولم نعد فى حاجة إلى ذلك إلا فى حدود ما تتطلبه مناسبات التكريم لهؤلاء الأجداد عند اقتضاء الأمر.

إن حاضر تلك الشعوب هو الذى يجب علينا ملاحظته، والعمل على مساعدة هذه الشعوب لبلوغ غد أفضل.

وعلى أساس هذه القاعدة، يمكن اقامة سياسة ثقافية، وتوجيه المسرح الأفريقى الجديد بكل تقدير واستحقاق. وإذا وضعت أفضل تقنيات المسرح تحت رحمة السيطرة الثقافية، وضغط المصروفات، فإن هذه التقنيات سوف تبوء بالفشل. ويجب أن يلعب المسرح دوراً كما تلعب الثقافة عامة دورها فى إيقاظ الوعى وتقوية الشعور القومى والدولى، والمسرح بذلك يمكن أن يمثل حجر الزاوية فى المجتمع الجديد.

وسوف يكون المسرح مسرحاً تعليمياً.. وترفيهيا من أجل الشعب وليس لفئة مختارة، مسرحاً يعبر عن الجذور الثقافية لا القشور الناتجة عن التاريخ المتغير. هذا هو المسرح الذى نتمنى من أعماق قلوبنا أن نراه فى أفريقيا. لنكن بناة هذه النوعية من المسرح، والمبادرين المتحمسين الجادين فى سعينا إلى الثقافة.

لنكن على وعى، ونحن جميعا مجتمعون هنا، بأن لهذا العمل ضرورة ملحة. فلنضع أنفسنا فى المسيرة دون تقاعس، حتى نستطيع بلوغ ذلك المطلب الشاعر الذى أشار إليه پول إيلوار:

«سنمضى على وجه السرعة. ونسبق الفجر والربيع. وسوف نبنى فصولاً وأياما»





تراجع النص

مدخل إلى دراسة التجريب في الدراما الألمانية المعاصرة

بيتر هاندكه نموذجا

محمد شيحة *

يظل المسرح في عرف المبدعين الأوروبيين وإجماعهم قائماً على تلك الجدلية بين اللعب والمشاهدة. إنه احتفال يقوم جانب من المشاركين فيه بدور اللاعبين، بينما يكتفي من عداهم في أغلب الأحوال بدور المشاهدين، وذلك في إطار مكان واحد وزمان واحد، وداخل مساحة يتغير حجمها ومعمارها بفعل كثير من العوامل التي تبدأ من النص وتنتهي بالنظام الاجتماعي نفسه، مع الأخذ في الاعتبار أن هناك اتفاقاً ضمنياً على قبول مجموعة من المواضعات والتقاليد المتعلقة بالأحداث والانتقالات الزمنية والمكانية التي يصبح لها منطق يغاير منطق الحياة، على أن تؤخذ جميعها مأخذ الجد من أجل تحقيق وهم ـ أو اقتناع ـ بأن ذلك الموقف المسرحي ـ المعروض ـ صادق أو أمين في تعامله مع الواقع وفي اقترابه من الحقيقة [١].

ولا يكتمل هذا النمط أو الهيكل البنائي للموقف المسرحي إلا في وجود الممثلين والمتفرجين معا؛ إذ لايقوم مسرح دون جمهور، ويساعد على تأكيد البعد الخيالي هنا درجة الحفاظ على التفرقة بين من يشاهد ومن يلعب؛ أي بين اللاعبين والجمهور. والمفارقة في هذه العملية من الإرسال والتلقي تكمن في قيامها على ظاهرة اللعب، من جانب، وفي جدية الغاية منه، بصرف النظر عن طبيعة التأثير المترتب على ذلك التفاعل اللحظي المباشر والحر بين الجمهور والعرض، من جانب آخر.

وبينما يقتصر نعت «مسرحي» على مايجري بين المؤدين والمشاهدين، يشير نعت «درامي» إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالنص، أو بالتخيل الممثل، وليس معنى ذلك أن نقوم بالتمييز المطلق بين جسمين يغاير أحدهما الآخر؛ فالعرض يعمل على إنتاج المعنى وإيصاله، وإحدى ركائزه ذلك النص المكتوب ـ أو المتفق عليه ـ بهدف تمثيله [٢].

وتكمن المفارقة الثانية في الحدود التاريخية الفاصلة بين «نظرية الدراما» و «نظرية المسرح» بين النص

* مدرس بقسم الدراما بمعهد الفنون المسرحية بالقاهرة.

والعرض والفصل المتعسف بينهما. وقد تحددت الملامح الأولى لنظرية الدراما على يد «أفلاطون» ثم «أرسطو» من بعده الذى يعد كتابه (فن الشعر) أول دراسة منهجية منظمة للشعر بصفة عامة ولأنواعه الرئيسية التى أبرزها المأساة. و «أرسطو»، فى تشريحه التراجيديا وتحليلها إلى نص وأداء تمثيلى ومؤثرات مسرحية، أعطى الأهمية الأولى للنص، وجعل من الفرجة ـ وخاصة المنظر المسرحى ـ مجرد عنصر ثانوى مصنوع، وذلك عندما ذهب إلى أن المنظر المسرحى، بالرغم من قدرته على إغراء الجمهور، يعد أبعد الأشياء عن الفن وأقلها اختصاصاً بصناعة الشعر؛ لأن قوة المأساة تظل ـ قائمة ـ حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثلين، فضلاً عن أن المخرج أقدر من الشاعر فى إخراج المناظر المسرحية [٣]، كما أنه يوحى ـ بالإضافة إلى ذلك ـ من خلال ذلك الفصل بأن العرض المسرحى ماهو إلا جماع من فنون متجاورة تنتظمها علاقات مفككة واهية وليس فناً يدمج فنوناً عدة فى فن واحد مركب قائم بذاته [٤].

وقد ظلت لأفكار «أرسطو» القوة والسيادة فى هذا المجال لفترة دامت حتى القرن التاسع عشر، ثم بدأت تفقد ما لها من سلطان بحلول نظرية «التعبير» ثم نظرية «الانعكاس» محل «نظرية المحاكاة»، ثم بفعل أفكار «برتولد بريشت» حول نظرية المسرح الملحمى وغيرها من الأفكار.

أما «نظرية المسرح»، فلم تصبح ذات ثقل كبير إلا فى القرن العشرين، من خلال التفكير فى خصوصية المسرح من حيث هو ظاهرة، عندما توجه الاهتمام إلى العرض المسرحى بعناصره المختلفة، وبرز دور المخرج، وتحول مفهومه من مجرد كونه وسيطاً بين النص والجمهور إلى اعتباره مبدعاً له أدواته الخاصة التى يوظفها فى صياغة العرض المسرحى، ولم يعد مسرح اليوم يجهد نفسه، مثل مسرح القرن التاسع عشر، فى وضع نص المؤلف موضع التنفيذ على نحو يتطابق



وأفكاره بقدر الإمكان، فقد حرر الإخراج نفسه من مؤلف النص الدرامى (الأدبى).

وفى إطار التحاور بين الدراما والمسرح فى القرن العشرين، يطفو الكثير من الأفكار والاتجاهات والتجارب والشخصيات التى شكلت فى مجموعها ملامح التوتر والتماس والاتفاق والتعارض بين التقاليد المتوارثة والأفكار التجديدية والإصلاحية فى المسرح الحديث والمعاصر؛ فإلى جانب الكتابات النظرية حول «موت التراجيديا» لـ ج. شتاينر، و«أزمة الدراما»لبيتر زوندى، «وعودة المأسوى»لـ ج.م. دوميناش «وتجديد المسرح» لجان بول سارتر انتشرت الجماعات والمختبرات المسرحية، وتنوعت التجارب والتدريبات فى مجالات التمثيل والصورة والفضاء المسرحيين، وذلك بفعل القيمة الجديدة والمتميزة التى اكتسبها كل من الإخراج و«السينوجرافيا». وبفعل التطور التكنولوجى لآليات العمل المسرحى، وقبل أن يصل هذا التطور إلى غايته، كان هناك تمييز واضح إلى حد كبير بين المسرح القائم على الكلمة Sprechtheater (التراجيديا، الكوميديا وغيرهما) والمسرح الموسيقى القائم على الموسيقى والغناء (الأوبرا، والأوبريت، الكوميديا الموسيقية)، بالإضافة إلى المسرح الراقص (الباليه). ورغم ذلك، كانت بعض

العروض المسرحية تتخللها فواصل غنائية وراقصة، كما أن المسرح الموسيقى كانت تتخلله أجزاء حوارية، ثم وصل ذلك التطور إلى غايته بذوبان هذه الحدود والفواصل فى بعض العروض (٥).

نافذة فى الحائط الرابع

«يتفانى النحت، والمعمار والأدب والشعر والفنون الأخرى فى البحث عن الطرق الجديدة.. لم يظل المسرح إذن هادئًا خلف إطار خشبته ينظر بعين وجلة إلى الحياة التى تتغير من حوله وكأنه كسيح عاجز واهن يطل من نافذة فتحت فى حائط حجرته الرابع؟»(٦).

لم يكن هذا التساؤل للكاتب الأيرلندى شين أوكيزى هو الأول من نوعه فى الهجوم على المسرح الطبيعى بحائطه الرابع، الذى يعمل على تثبيت المسافة المادية والنفسية الفاصلة بين المشاركين فى العرض من متفرجين وممثلين. لقد توالت، فى سرعة، تلك الضربات التى لم تكتف بإحداث شروخ أو صدوع فى ذلك «الحائط الرابع»، بل سعت إلى هدمه وانتهت إلى نزعه أو إنكار أن يكون له وجود أصلاً، وإنكار الإيهام المرتبط به. والواقع أن مسرح العلبة الإيطالى، كان منذ بدايات القرن قد وقع فى مأزق كبير عندما بلغ المعمار الكلاسيكى أقصى اكتماله وفقاً لنموذجه فى العلبة البصرية، علبة الإيهام، وعلبة المنظور (٧)؛ الأمر الذى حفز على نبذ هذا الإطار والبحث عن بديل لايتمثل فقط فى ابتكار هياكل معمارية خارجية أخرى، بل فى تغيير معمار الصالة وخشبة المسرح أيضاً، بالإضافة إلى إعادة النظر فى العلاقة بين الممثل والمشاهد. ولاشك أن ذلك تواكبه، وقد تسبقه، محاولة الكتاب الدراميين ـ بوعى أو دون وعى ـ تعديل الإيهام الدرامى وكسر الفواصل التى تقوم على المشاركة فى الحدث(٨).

ويهدف ذلك كله إلى تأكيد أن المسرح، فى جانب كبير منه، فن بصرى أساساً، وقد حفز هذا على زيادة الاهتمام بابتكار لغة مسرحية جديدة تتوافق و السلوك العام للعصر، وأصبحت كلمة «سينوجرافيا» تعنى اليوم ابتكار شكل جديد وإدماجه فى التركيبة المسرحية، بعد أن كانت تعنى لدى الإغريق تزيين خشبة المسرح (٩).

وترتب على ذلك محاولات واقتراحات بمحاولات ابتكار أنماط مختلفة من أشكال خشبة المسرح، بدراسة إمكانات استخدام المستطيل والدائرة والمكعب والأسطوانة وشبه المنحرف والمثلث أو الشكل البيضاوى أو متعدد الزوايا، أو بمساحة ممتدة بمنحنى ما (١٠).

ومشاهد العروض التجريبية فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دوراته المختلفة، يلحظ أن هناك سمة مهمة ميزت معظم هذه العروض، تمثلت فى السعى إلى خلق لغة مسرحية شعرية، لاتعتمد على اللغة المنطوقة بقدر اعتمادها على العناصر المسرحية الأخرى، مع التركيز على الدلالات البصرية المختلفة، سعياً إلى الوصول إلى الجوهر الحقيقى للمسرح، ومن ذلك عروض: (أجاكس) ـ فرنسا و(تصادم) ـ النمسا، (المعطف)ـ رومانيا، (غادة الكاميليا) ـ فنلندا، التى عرضت فى الدورة الثالثة، وعروض: (رابتوس) و (سدوم) ـ بلجيكا، (ماكبث) ـ مصر، (بقايا ذاكرة) ـ مصر، (خبايا العالم) فنزويلا، وهى عروض تعتمد على التعبير الحركى فى المقام الأول، يستوى فى ذلك ما إذا كان ذلك العرض يتخذ من نص درامى معروف نقطة ارتكاز له أم لا، وهذا يعبر فى جانب منه عن أحد أبعاد التجريب، وعن استمرار التيار الذى اشتد فى خمسينيات هذا القرن، والذى يدعو إلى الرفض والمقاطعة للمسرح السابق عليه، خاصة مسرح سيادة الكلمة. وقد كان لأفكار ألفريد جارى والمستقبليين ثم الداديين والسرياليين وأنطونان آرتو تأثير كبير فى هذا الصدد.

وقد كانت أعمال ألفريد جارى (١٨٧٣ ـ ١٩٠٧) فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر بمثابة



الشرارة التى أضاءت التجارب المبكرة الأولى لأولئك الطليعيين فى أوائل القرن العشرين، والتى اتخذت الاتجاهات الآتية:

١ ـ أصبح المسرح على أيدى المستقبليين، ومن خلال تجاربهم، مشحوناً بالحركة والديناميكية لمواجهة المنافسة مع السينما؛ فالمشاهد يجب أن تكون قصيرة، سريعة خاطفة مكثفة، كما أن الكلمة لابد أن تفسح المجال لغيرها من العناصر كالإضاءة والألوان والأصوات كى تأخذ طريقها إلى خشبة المسرح. لذلك، فإنهم قد دعوا إلى تقليص دور الكلمة إلى أبعد حد، وقد بلغ هذا التطور أقصاه بتحول النص الدرامى إلى «سيناريو» ليس فيه كلمة حوار واحدة.

٢ ـ تبنى الكثير من الوسائط والأجناس، مثل السيرك والأكروبات والألعاب الرياضية والمنوعات، والمشاهد السينمائية وعرض الصور والصحف ، لتحقيق نوع من الإثارة والحركة فى مواجهة مواضعات المسرح التقليدى.

٣ ـ مسرحة الأفعال والاحتفالات العامة وعرضها على أنها واقعة يتم بواسطتها تحويل المواقف والأحداث الحياتية الحقيقية إلى معالجات فنية (١١).

ورغم أن إنتاج الداديين المسرحى كان ضئيلاً، فإن أفكارهم الرامية إلى تدمير الأشكال العتيقة والجامدة للغة قد أثرت فيمن تلاهم من المسرحيين؛ فقد أعطوا لأنفسهم الحق فى التصرف فى علامات الوقف، كالنقط والفصلات، لإذابة «اللغة الجامدة»، وكذلك الحرية فى التصرف فى اللغة: صرفها ونحوها وإملائها (١٢).

ويرى أنطونان آرتو (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨) أن أجمل تعبير عن المسرح الخالص الذى يدعو له، هو أنه مسرح يحذف المؤلف لصالح مانسميه المخرج، ويستأصل من ذهن الناظر إليه كل فكرة عن التصنع ومحاكاة الواقع محاكاة تافهة، وهو مسرح نشعر فيه بحالة ماقبل اللغة؛ حالة تستطيع أن تختار لغتها موسيقى وحركات وإيماءات وكلمات (١٣)، وهو يرفض أن يكون المسرح مجرد انعكاس مادى للنص، ويرى أن الإخراج هو التجسيد المرئى التشكيلى للكلمة، باعتباره لغة كل مايمكن أن يقال ويتم التعبير عنه على خشبة المسرح، وهو ـ لهذا السبب ـ يتحتم أن يكون فناً مستقلاً (١٤). لقد كانت الكلمة عند آرتو كما تقول سامية أسعد مأساة حقة؛ فهو يستخدمها ويلفظها فى آن، ويندد ويطالب بها فى الوقت نفسه (١٥).

وقد مرت إدانة الكلمة باعتبارها مسؤولة عن تدهور المسرح فى الغرب بمراحل عدة؛ بدأت بأحقية النص فى الصدارة وانتهت إلى إهانته وتشويهه بل إلى معارضة وجوده ومثل تلك الأفكار قد ساهمت إلى جانب غيرها فى تأكيد سيادة المخرج بدلاً من سيادة النص، وساعدت

على ظهور جيل من المخرجين المبدعين المتميزين الذين أثروا التراث المسرحى العالمى، ومثل ذلك التغيير فرض بالضرورة ـ أو واكب ـ تغييراً آخر فى فنية الكتابة للمسرح، وظهر بأشكال متفاوتة فى إبداع كثير من الكتاب المسرحيين.

مرض الموت

وفى المحاضرة التى ألقتها المخرجة الألمانية هيلينا ڤالدمان فى إطار سلسلة محاضرات مهرجان القاهرة التجريبى الخامس، المحدد لها العنوان التالى: «تحويل المواقف الكلاسيكية فى المسرح إلى شكل تجريبى يصلح للدراسات شبه المعملية»، تحدثت عن عرض قدمته فى فبراير عام ١٩٩٣ عن نص أدبى لمارجريت دوراس (١٩١٤)، لم يكتب أصلاً للمسرح، وهو نص يعتمد على الوصف ويخلو من أى حوار. وقد سعت من خلال ذلك العرض إلى زرع أفكار جديدة فى مجال العلاقة بين الممثل والمشاهد وتغيير زاوية الرؤية ومنظورها من الوضع الأفقى إلى الوضع الرأسى، فى محاولة للتقريب بين فن المسرح و الفنون التى ترتبط به، مثل الفن التشكيلى، بالإضافة إلى اختيار مكان غير مجهز للعرض وتهيئته وإعداده على النحو الذى يحقق الهدف من التجربة.

وقد حولت المخرجة مضمون ذلك النص الأدبى وشكله (وقد ترجمه بيتر هاندكه، المرض: موت أو «مرض الموت») إلى شكل مسرحى خالص لا يسعى إلى ترجمة معطيات النص ترجمة بصرية حرفية، بل يحرص على أن يستوحى منه مجموعة الصور المؤثرة التى تفيد فى تشريح أبعاد علاقة رجل بامرأة وافقت نظير مبلغ من المال على أن تقضى مع هذا الرجل ستة أيام يراها فيها عن قرب، ويحاول أن يقيم معها علاقة تنتهى بالفشل لعجز الرجل مادياً ونفسياً عن إقامة أية علاقة. والجديد فى العرض أن المخرجة رأت أن تجعل الشخصية ذات أبعاد أو ملامح محددة؛ لذا فقد ألغت دور الممثل فى هذا العمل، واستعاضت عنه بالجمهور الذى يتحول إلى مشاهد ومشارك بوضعه فى موضع هذا الرجل. ولتحقيق هذه الفكرة، وضعت عدداً من «المراتب» يرقد عليها المتفرجون على ظهورهم لمشاهدة العرض الذى يجرى على ارتفاع متر ونصف متر فوقهم، وعلى مساحة مستطيل من البلاستيك الشفاف تتحرك عليها المرأة حركة دقيقة واعية ومدروسة على امتداد أربعين دقيقة، ليتحول مكان العرض إلى سريرين متوازيين يرقد على أحدهما الجمهور! وعلى الآخر الذى يوازيه ترقد المرأة. ويتم العرض باستخدام ثلاثة عناصر:

أولاً : الفعل الذى يحدث أمام(الرجل/المشاهد)، فمع حركة المرأة الراقصة الزاحفة على ذلك السطح البلاستيك، واختلاط جسدها مرة بنتف من الورق المبلل وبقطع من الجيلاتين الحمراء والزرقاء مرة أخرى، يتحول السطح إلى لوحة فنية؛ إذ ينصهر الجيلاتين بفعل الاحتكاك بالجسد وتحت تأثير الحرارة المنبعثة من الإضاءة المسلطة على ذلك السطح من أعلى، فيتحول جسد المرأة إلى فرشاة مثل فرشاة الفنان التشكيلى، لترسم لوحة تجريدية متحركة.

ثانياً: عنصر الحكى؛ حيث يجرى سرد النص كاملاً بطريقة معينة، وبشئ من التقطيع والتنسيق مع بقية العناصر، وبصوت امرأة راوية محايدة تماماً، فيخلو هذا الصوت من أى انفعال، كما أنه لايصدر عن المكان الذى ترقد فيه المرأة وإنما من خلال أربع سماعات متناثرة فى أرجاء القاعة، والسماعة الخامسة وضعت فى السقف فوق سرير المرأة.

ثالثاً : عنصر الموسيقى التى تلعب دوراً رئيسياً فى أغلب فترات العرض، إلى جانب عنصر الصمت .

وهذه المحاور الثلاثة تشبه ـ كما تقول المخرجة ـ قضبان السكك الحديدية التى تلتقى فى موضع ثم تتفرق فى مواضع أخرى.

وواضح من ذلك أن هذا العرض يلغى كل المواصفات التقليدية للعرض المسرحى التقليدى[١٦] .

وبيتر هاندكه (١٩٤٢) مترجم نص مارجريت دوراس إلى اللغة الألمانية، يعد أحد النماذج الجديرة بالدراسة فى مجال التجريب المسرحى، ويمكننا الوقوف على ذلك من خلال تتبعنا رحلة إبداعه الدرامى وتعامله مع الكلمة.

هاندكه ومشكلة اللغة

الحديث عن «الدراما الألمانية» يشمل الدراما فى ألمانيا والنمسا وسويسرا. ومعظم أعمال كتاب ما بعد الحرب العالمية الثانية، فى هذه الدول، ذو بعد سياسى ويرتبط بالواقع الاجتماعى ارتباطاً مباشراً ووثيقاً. وقد شهدت فترة العشرينيات والثلاثينيات، وما بعدهما، صحوة واعية ظهرت ملامحها فى التعبيرية وملحمية بريشت وتجارب «بيسكاتور» فى استخدام وسائط عدة على خشبة المسرح. وقد ظهرت فى هذه الفترة أشكال مسرحية عدة، كان أبرزها المسرح «الوثائقى»، بالإضافة إلى أشكال جدلية أخرى للمسرحية؛ مثل المسرحيات الشعبية الجديدة ومسرحيات بيتر هاندكه اللغوية «Linguistic drama». ويمكن أن ننظر إلى «التوثيق» على أساس أنه نوع من التحقيق لحركة الموضوعية الجديدة، وهى ترجمة بسيطة لكلمة «الواقعية» التى تعنى تقديم قوى الحياة المعاصرة بطريقة مباشرة، دون «أنسنتها» ودون بناء محكم ودون تناغم [١٧] .

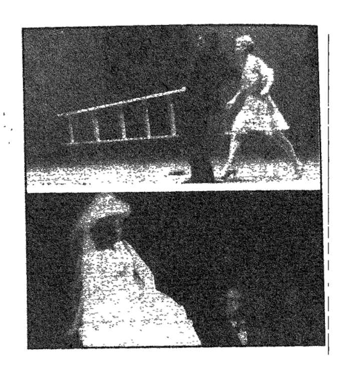
ويقع إبداع «بيتر هاندكه» خارج هذه الدائرة؛ فهو يؤكد أنه لايهتم بالكتابة بالواقع، ولايضع قضايا مثل الاستغلال أو الصراع الطبقى فى اعتباره [١٨]، بل إنه حريص على تأكيد أنه لا يصدر فى إبداعه عن التأثر بمدرسة أو اتجاه ما، وإنما هو يكتب تحت تأثير أفكاره هو نفسه، وقد كتب «مانفستو» من تسعة وعشرين نقطة بدا فيه هازلاً عابثاً، كأنه يريد أن يؤكد من خلاله أنه لايلتزم بأى برنامج أو بأية قواعد، وهذه بعض بنود هذا «المانفستو» :

- الامتناع عن كل كلام .
- عدم الوقوف على الأرض بالقدمين معاً .
- عدم وضع قواعد للغير .
- الفعل العمدى دائماً .
- عدم تبادل الأفكار مع الغير .
- لا حديث عن اللغة .
- عدم كتابة اليومى (العادى).

وينهى بيانه بالنقاط الخمس التالية :

- الذهاب إلى السينما .
- الرقاد على الأعشاب .
- عدم كتابة أى مانفستو .
- شراء ورنيش أسود .
- أن تصبح مشهوراً فى كل أنحاء العالم [١٩] .

وهو ينتمى إلى جيل كتاب المسرح النمساوى الطليعيين ذوى المواهب المتعددة؛ فقد مارس كتابة الشعر والمسرح والرواية والسيرة الذاتية والسيناريو والتمثيلية الإذاعية والتليفزيونية، كما قام بترجمة عدد كبير من الأعمال. ومن بين قصصه «البائع الجوال» و«الخطاب القصير للوداع الطويل» و«ساعة الإحساس الصادق» و«المرأة الشولاء». أما مسرحياته فهى (سب الجمهور) و(تأنيب النفس) و(النبوءة) و(صيحات النجدة) و(القاصر يريد أن يصبح وصياً) و(كاسبار) و(عبر بحيرة بودن زيه) و(عبر القرى) و(عديمو الحكمة ينقرضون) و(لعبة التساؤلات) وأخيراً (عندما لم يكن أى منا يعلم عن الآخر شيئاً). والمتابع لمسرحياته، منذ أول مسرحية كتبها، يلحظ أنه قد بدأها بالمسرحيات المعتمدة على الكلمة، وهو ما يطلق عليه (مسرحيات كلامية)، ثم انتهى إلى كتابة مسرحية ليس فيها كلمة حوار واحدة؛ «مسرحية صامتة»، إن صح التعبير .





وتتسم كتاباته كلها بالتجريب الذى لاتحده حدود، ويتمثل ذلك فى رفضه المسرح القائم، واستخدامه المستفز للغة، وتحطيمه العديد من تقاليد البناء المسرحي. ولبيان ذلك، لابد لنا من وقفة عند مسرحيته الأولى (سب الجمهور) ـ عام ١٩٦٦ ـ التى تبدأ بدخول أربعة عارضين أو كما يسميهم المؤلف «متحدثين» بملابسهم العادية، يتوجهون مباشرة إلى الجمهور بقولهم: «أهلاً بكم»، وعلى خشبة المسرح العادية، المضاءة بإضاءة عادية تتعادل مع إضاءة الصالة، لا توجد أية مناظر أو إكسسوارات، بل لاشئ يحدث على خشبة المسرح؛ فلا حيل هناك أو مفاجآت أو مفارقات، وإنما يتناوب الممثلون الأربعة إلقاء جمل النص، فليس هناك أى حوار بالمعنى المفهوم، وتلك الجمل ذات بناء متماثل أحياناً ومتغيرة الإيقاع فى أغلب الأحيان. والأمر لايخرج فى النهاية وفى الظاهر عن أن يكون نوعاً من اللعب بالكلمات والسخرية من الكليشيهات ثم السب.

وفى تقديمه لهذه المسرحية كتب هاندكه:

«مسرحية (سب الجمهور) ليست مسرحية ضد المسرح . . إنها مسرحية ضد المسرح القائم . ومسرحية (سب الجمهور) ليست مسرحية ضد الجمهور أو لعلها لهذا السبب مسرحية ضد الجمهور حتى يمكنها أن تصبح مع الجمهور. إن المشاهد يتم تغريبه حتى يستطيع أن يمعن الفكر . . وهذه المسرحية لم تكتب أيضاً ضد جمهور بعينه، ضد ذلك الجمهور الذى يجلس هادئاً على المقاعد، بل على العكس يجب على الجمهور أن يجلس هادئاً حتى يمكنه الاستماع بانتباه. إن هذه المسرحية لم تكتب من أجل أن يفسح الجمهور المعتاد مكاناً لجمهور آخر. . بل حتى يصبح هذا الجمهور المعتاد جمهوراً آخر»[٢٠] .

ولم يكن هدف المؤلف هو «سب الجمهور» كما يوحى العنوان، بقدر ما كان هدفه هو بحث القوانين المؤثرة فى عالم المسرح وتوقعات جمهوره وردود أفعاله. وقد قاده ذلك إلى الوصول إلى نتائج متناقضة؛ فهو من ناحية يصنف القوانين المؤثرة فى العملية المسرحية، كما أنه من ناحية أخرى يسعى إلى تحطيمها[٢١].

والممثل فى هذا العمل لايحاكى، بل يتحرك ويتحدث، وحركته وكلامه يتسمان بتنوع شديد، وهو يصل بذلك إلى ما يسميه ديرنمات بـ«المسرح المجسد» أو «المادى» الذى لم يعد محاكياً، والذى يقع فى إطار عالم الأشكال الخالصة، وهو يرى أن كلمات هاندكه ذات الجاذبية تبعث على استثارة غضب جزء من الجمهور، وإذا كان الممثلون لايحاكون أى فعل فإنهم يحاكون هاندكه ويتحدثون عن نصه، فهم لسان حال المؤلف وحملة فكره، يسعون إلى أن يتخذوا من السلوك المتوقع من الجمهور موضوعاً لهم[٢٢]؛ فهم يتوجهون إليه بالحديث المباشر بشكل جماعى أو بالتناوب، وقد تتداخل أصواتهم وتتقاطع على نحو متكرر يعلو تارة وينخفض أخرى، يبدو هامساً أحيانا وصاخبا أحياناً أخرى، ويفعلون ذلك وهم واقفون أو راقدون أو فى حالة سكون أو فى حالة حركة مصاحبة للكلام، ويختلطون بالجمهورحيث يتوجه كل واحد منهم إلى جانب منه. وقد زالت كل الحدود التى يمكن أن تفصل بين المؤدى والمتلقى مادياً ونفسياً، وذلك لحرص المؤلف على أن يضع على ألسنة ممثليه ما يؤكد دائماً إزالة أى وهم يرتبط بمسرح العلبة وتقنياته وأساليبه، ولحرصه على ألا يتسرب للمتلقى أى إحساس بأن ما يشاهده هو مسرح مصنوع، أو أن المكان الذى يجرى فيه اللعب قد أعد على نحو يصلح للإيحاء أو التلميح بذلك، أو أن هناك زماناً آخر يعيش فيه المتلقى مع سلسلة من الأحداث أو المفاجآت أوالقتل أو الموت أو غيرها؛ لأنه إذا كان الجمهور هو موضوع المسرحية الأول، فإن منطق المؤلف وفكره يذهبان إلى أن المسرحية ليست سوى مقدمة لهذا الموضوع، تتسم بآنية الفعل وحضور الفاعل والمضمون المباشر.

وتكون آخر كلمات المتحدثين للجمهور «مساء الخير»، بطريقة ودية، ثم يعطى الممثلون بعدها ظهورهم للجمهور الذى ظلوا على مدى ساعة كاملة يستفزونه تارة ويوقظون وعيه تارة أخرى، بل يسبونه، ثم يستديرون مرة أخرى للجمهور متوقعين أن يكون رد فعله هو التصفيق الحاد لهم، وهذا ما حدث عند نهاية العرض الأول بالفعل. لقد أراد «هاندكه» ـ فى البداية ـ أن يكتب مقالاً يهاجم به المسرح القائم، ولكنه اكتشف ـ أثناء كتابته هذا المقال ـ أنه لن يأخذ طريقه إلى حيث يوجد جمهور المسرح الذى يسعى إلى معرفة انعكاس ذلك عليه، فيفقد بذلك مبررات كتابته بل وتأثيره، لذا فقد نبتت فى رأسه فكرة تنطوى على مفارقة؛ وهى أن يستغل المسرح متخذاً منه مكاناً للهجوم عليه هو نفسه.. على المسرح التقليدى الإيهامى وباستخدام تقنيات العرض المسرحى، على نحو مغاير للمألوف والمعتاد[٢٣].

وقد عرضت هذه المسرحية للمرة الأولى فى فرانكفورت فى الثامن من يونيو سنة ١٩٦٦، على مسرح «Theater am Turm» من إخراج كلاوس بايمان الذى أصبح الآن من أبرز مخرجى المسرح الألمانى وأهمهم، والذى يعمل حالياً مديراً لمسرح «البورج» أعرق المسارح النمساوية. وقد كان استقبال الجمهور للمسرحية فى ليلة العرض الأولى إيجابيا، كما أشرنا، فقد شاهدها جمهور من النقاد والفنانين الذين تفهموا مدى جدية القضية التى يعرض لها المؤلف، ووصلتهم رسالته. ولكن ليلة العرض التالية مباشرة حملت معها الكثير من المشاكل؛ فقد كان معظم جمهورها من الشباب الذين قاطعوا الأداء بالصياح والهتافات وسب المؤلف والممثلين فى بعض المواضع، وقد أدى ذلك إلى إعاقة سماع بعض جمل الممثلين، وتجاوز بعض الجمهور ذلك فى محاولة للاشتراك مع الممثلين فى الأداء، على نحو أو آخر، وتحول الموقف إلى موقف شبه عبثى، خاصة أن كاميرات التليفزيون كانت هناك من أجل التصوير، فاهتمت بتصوير ما يحدث بين الجمهور أكثر من اهتمامها بما يجرى فى الساحة المخصصة للتمثيل[٢٤]. لقد بدا الأمر وكأن لسان حال الجمهور يقول: لقد قبلنا التحدى فإذا كانت المسرحية تقوم فى جانب منها على سب الجمهور، وعلى استفزازه وتحديه،

فلابد أن يكون لنا نحن أيضاً حق الرد وحق اتخاذ موقف فى مواجهة ذلك، ولعل هذا هو ما دفع المؤلف إلى رفض السماح بعرض مسرحيته فيما بعد، إلا أنه عاد وسمح بعرضها مرة أخرى؛ إذ قدمت على عدد من المسارح فى أكثر من مكان داخل ألمانيا وخارجها، مع مطالبته بأن يتركز الاهتمام فى الأداء على العرض الصوتى الجاد بدلاً من أن يقتصر التركيز على المرونة الجسدية والبراعة الحركية.

ولا تخرج بقية مسرحيات هاندكه الكلامية عن الإطار السابق نفسه، من حيث إن موضوعاتها تنصب بصفة عامة على استخدام اللغة وإكساب الحركة ـ سواء أكانت ذات بناء لغوى أم لا ـ معناها داخل الموقف المسرحى الذى يفرضه المؤلف، مع التركيز على العنصر الصوتى أكثر من أى عنصر آخر. فهذه المسرحيات تقوم على استخدام الأسلوب الشفاهى فى التعبير الطبيعى الذى يتخذ أشكال الاعتراف والسب والتبرير والسؤال وانتحال الأعذار والتنبؤ، وتأنيب النفس وصيحات النجدة [٢٥]، كما أنها تحاكى ـ فى سخرية ـ الحركات المصاحبة لتلك الأساليب التعبيرية على المسرح، ساعية إلى عدم إظهار العالم فى شكل صور، بل تظهره فى شكل كلمات، على ألا يؤخذ فى الاعتبار أن العالم شئ يقع خارج نطاق هذه الكلمات؛ إنه العالم القائم داخل الكلمات نفسها.. وتهدف الكلمات التى تتكون منها هذه المسرحيات، فى النهاية، إلى إعطاء مفهوم للعالم لا مجرد صور عنه[٢٦].

وتختلف مسرحية (نبوءة) التى عرضت فى العام نفسه (١٩٦٦) عن مسرحية (سب الجمهور)، على مستوى البناء الذى يتسم بالشكلية المفرطة، وإن كانت تتفق معها فى الرسالة؛ فهى تتألف من مائتى جملة متشابهة فى الطول وفى قيامها على المقارنة والإطناب، وتنتهى دائماً فى الزمن المستقبل وقد وزعت هذه الجمل بالتناوب على أربعة ممثلين لا يحملون أسماءً وإنما يشار إلى أشخاصهم بالحروف: أ ـ ب ـ جـ ـ د، وهذه الجمل تلفظ إما بطريقة فردية أو بطريقة ثنائية أو فى شكل «كورس»، والجمل تبدأ قصيرة جداً ثم يزداد حجمها فى مواضع ثم تعود إلى شكلها الأول فى أغلب المواضع، وذلك مثل:

ب ـ الثور سوف يصدر خواراً كثور.

د ـ المجنون سوف يعدو كمجنون[٢٧].

وكل الجمل القصيرة تسير على المنوال نفسه، وهدف هاندكه من ذلك لا أن يتتبع المتلقى الجمل بحثاً عن معانيها المباشرة أو البعيدة، وإنما باعتبارها علامات صوتية ذات إيقاع ونغم مثير، يساعد على ذلك طريقة أداء الممثلين الأربعة الذين ينهونها بعبارة «كل يوم سوف يكون مثل كل يوم آخر»[٢٨].

أما مسرحية (لوم أو تأنيب النفس) التى عرضت فى العام نفسه أيضا، فهى مسرحية بلا قصة ـ بلا حبكة ـ إن صح التعبير، فالأنا فيها ليست «الأنا» الراوية، كما أنها لا تعبر عن ذات بعينها بل هى «الأنا» عند استخدامها فى قواعد اللغة، وذلك بهدف إظهار أن أى تعبير فردى يتغير عندما يتم تصريفه أو إخضاعه لقواعد اللغة. ويأخذ التأنيب فى المسرحية شكل الإخبار أو الشهادة، ويتخذ من الاعتراف الكاثوليكى نموذجاً له. ولأن المسرحية لا تعرض اعترافات شخصية بعينها، فإنها فى كل مرة تعرض فيها تبدو كما لو أنها مسرحية جديدة تماماً. ويعتمد أداء هذه المسرحية على ممثل وممثلة، ولا يمثل جنس الشخصية أية قيمة فى حد ذاته، فجمل هذه المسرحية تلقى بالتناوب بصوت خفيض أو مرتفع، ويحمل كل من الممثل والممثلة «ميكروفوناً»، وجميع الجمل تبدأ بالضمير «أنا»، ويبدو المسرح ـ كما فى مسرحياته السابقة ـ عارياً من أى ديكور أو إكسسوار، ويظل مضاءً طوال فترة العرض، لتأكيد آنية الحدث وجعل زمن العرض هو الزمن نفسه الذى يعيش فيه المشاهد، إمعاناً فى كسر الإيهام.

وتمثل مسرحية (صيحات النجدة) بعداً آخر فى معالجات هاندكه اللغوية التى تنصب هذه المرة على إحساس الإنسان بالحاجة إلى النجدة، وبحثه الدائم عن الكلمة المناسبة لذلك وسط أكوام الكلمات التى تنهال عليه فى حياته اليومية. فالكلمات والجمل تلقى بهدف الإيحاء بالبحث عن النجدة والحاجة إلى المساعدة، وعندما يعثرون فى النهاية على الكلمة المناسبة يكونون فى غير حاجة إلى نجدة أو مساعدة؛ ففى حالة تمكنهم من الصياح بها وشعورهم بالارتياح نتيجة ذلك، تكون هذه الكلمة قد فقدت معناها!

ويقول هاندكه فى مقدمته لهذه المسرحية:

«من الممكن أن يشترك فى تأدية هذه القطعة الكلامية من الأشخاص أى عدد، وإن كان من الضرورى ألا يقل عددهم عن اثنين.. من الممكن أن يكونوا من الرجال ومن الممكن أيضاً أن يكونوا من النساء، ومهمة هؤلاء الأشخاص المتكلمين هى أن يبينوا الطريق الممتد فوق الجمل الكثيرة والألفاظ الكثيرة إلى الكلمة المطلوبة وهى كلمة النجدة»(٢٩).



ومسرحية (كاسپار) هى المسرحية الوحيدة من بين مسرحيات هذه الفترة (عرضت ٦٨/٦٩) التى يستمد هاندكه موضوعها من بين مجموعة وقائع تاريخية من القرن التاسع عشر، وتدور حول شخصية «كاسپار هاوزر». ولكن هدفه لم يكن إعادة سرد حكاية هذه الشخصية، كما قد يوحى بذلك عنوان هذه المسرحية؛ فقد ظهرت هذه الشخصية فجأة فى «نوربزج»: شخص بدائى غير متحضر لا يعرف كيف يتكلم، وقد عاش فى عزلة طويلة محبوساً عن العالم فى مكان ما، ثم قتل فى ظروف غامضة.

لقد اتخذ هاندكه من حكايته نموذجاً لتوصيل فكرته عن إمكان وجوده بين أناس يدفعونه دفعاً إلى الكلام، إلى الدرجة التى تتحول فيها اللغة إلى أداة للتعذيب؛ لا وسيلة للفهم والاتصال. والمسرحية تطرح مجموعة من التساؤلات حول إمكان أن يجد ذلك الإنسان لنفسه مكانا فى ذلك المجتمع، وهل يمكنه أن يتعرف كل ما يحيط به وبالتالى يتعرف نفسه. إنه فى البداية لا يعرف سوى جملة واحدة أخذ يرددها:

«أود أن أصبح مثلما كان إنسان آخر ذات مرة»(٣٠).

ويتفرع الحدث فى هذه المسرحية إلى ثلاثة روافد:

أولاً: تحرك «كاسپار» فوق خشبة المسرح ومحاولة لمس كل شئ حوله، ثم التعامل معه بطريقته الخاصة بعد أن كان يتحاشى كل شئ.



ثانيا: أثناء وبعد تعامل «كاسبار» مع ما يحيط به من أشياء، مثل الكراسى والمنضدة والدولاب، يلفظ جملته التى يكررها دائماً : «أود أن أصبح مثلما كان إنسان آخر ذات مرة» .

ثالثاً: يحاول الملقنون، وعددهم ثلاثة، حمله على الكلام دون أن يظهروا على المسرح، وقد تأتى أصواتهم من خلال شريط تسجيل وهم يتكلمون دون رفع نبرة الصوت أو خفضها، ودون استخدام وسائل التعبير المألوفة التى تعبر عن المشاعر الطبيعية أو حتى غير المألوفة..إنهم يتكلمون كلاماً مفهوماً ولكنهم يمثلونه، وتتخذ أصواتهم هيئة الأصوات التى تختلط بمعينات تكنولوجية، كأصوات المتحدثين فى التليفون أو الساعة الناطقة وأصوات مذيعى الإذاعة والتليفزيون، وطريقة كلام مذيعى مباريات كرة القدم والمعلقين فى أفلام «الكارتون» الأمريكية، وموظفى السكك الحديدية الذين يعلنون عن قيام ووصول القطارات.. وهكذا [٣١] .

والنص مكتوب فى صورة «سيناريو» شديد التعقيد؛ إذ ينسج المؤلف من هذه الروافد الثلاثة حبكة المسرحية التى تنصب أحداثها على استجابات «كاسبار» وردود أفعاله فى مواجهة ملقنيه الذين يسلطون كلامهم عليه ويحاصرونه؛ كأن يقال له:

> «الجملة أكثر نفعاً من الكلمة، فالجملة يمكنك أن تنطقها إلى نهايتها.. يمكنك أن تنال الراحة والبهجة بالجملة.. يمكنك أن تشغل نفسك بالجملة وأن تكون فى هذه الأثناء قد تقدمت إلى الأمام بضع خطوات.. يمكنك بالجملة أن تصنع وقفات وأن تلعب بكلمة على كلمة.. يمكنك بالجملة أن تقارن كلمة .. بكلمة»[٣٢] .

وهو، فى مواجهة الحصار المفروض عليه، قد يكرر جملته نفسها مدافعاً بها عن نفسه، وقد يأتى بفعل مادى أو يلزم الصمت والسكون، ثم يعاود الاستمرار مرة أخرى فى مقاومة ضغط الكلمات.. يتلعثم ويحرف فى الجملة الوحيدة التى يتقنها إلى أن يجبر على الصمت مرة أخرى، بعد أن تضيع منه جملته التى تنجح الملقنون فى تدميرها بما يسلطونه عليها من جمل ونماذج كلامية. ويبدأ «كاسبار» فى الاقتراب من تكوين بعض الجمل السليمة، ويتطور به الأمر إلى أن يبدأ فى الكلام أمام الميكروفون بصوت يشبه صوت الملقنين.

تبدأ قضية «كاسبار» الأساسية مباشرة، إذن، بتخليه عن جملته المعهودة، ومحاولته ترديد النماذج المفروضة عليه، بهدف التنوير والمقارنة والتعريف، ويبدو من خلال استخدام هذه اللغة المنظمة غير المضطربة كأن هناك طريقاً قد فتح أمام «كاسبار» للتمدن والانفتاح على العالم الذى يعد بالنسبة إليه مجرد نسق كلامى منظم، ولكن يبدو أيضاً أن ذلك قد كلفه الكثير؛ فبعد أن كان الملقنون يحثونه على الكلام تحول تحريره ـ كلامياً ـ إلى نوع من القسر والإذعان والتبعية والطاعة، وما يلبث أن يظهر على المسرح أكثر من «كاسبار» : كاسبار رقم واحد وغيره وغيره حتى رقم خمسة، وكلهم يحاولون تقليده.. لقد أصبح «كاسبار» قابلاً للإبدال.. لقد أصبح له نظراء يحاولون بشتى الطرق تعويق «كاسبار» الأصلى عن الكلام بما يحدثونه من جلبةوضجيج، مما يضطره إلى رفع صوته.. وفى النهاية تصبح جدوى النظام الكلامى الذى توصل إليه موضع تساؤل، وذلك عندما يجهز على مونولوجه الأخير ما يحيط به من ضجيج شديد من كل جانب. وبهذا تنتهى هذه المسرحية التى تكاد أن تكون بحثاً منهجياً فلسفياً عن اللغة.

دراما بلا كلمات

عندما عرضت مسرحية هاندكه التالية (القاصر يريد أن يصبح وصياً)عام ١٩٦٩ ، أثارت الكثير من ردود الأفعال؛ فقد فاجأ الجميع ذلك المؤلف الذى ملأ الدنيا ضجيجاً ببحثه فى المشكلات الفلسفية والاجتماعية للغة

بمسرحية لا تلفظ فيها كلمة واحدة.. مسرحية «بانتوميمية» كما أسماها النقاد، كأنه قد فرغ من مشكلة اللغة ووجد الحل فى العدول عن استخدامها والاكتفاء بالعناصر المرئية فى العملية المسرحية، مع تقييد العناصر السمعية لتقف عند حدود الأصوات المجردة وصوت الموسيقى. وربما يقال إنه قد قام بذلك لأنه لم يعد لديه ما يضيفه فى هذا الصدد، أو ليأسه من الاستمرار فى طرح الأبعاد المختلفة لمشكلة الكلام ـ (اللغة) ـ فى المسرح، ولكن المتابع الجيد لمسرحياته السابقة سرعان ما يكتشف أن ذلك التحول كان تطوراً طبيعياً ومتوقعاً من هاندكه؛ خاصة أن مسرحياته السابقة كانت أقرب إلى «السيناريو» بتفاصيله وإشاراته المعقدة، منها إلى المسرحية التى تعتمد على الحوار المسرحى.

ويعتمد هاندكه فى بناء مسرحيته (القاصر يريد أن يصبح وصياً) على شخصيتين: القاصر والوصى، ويعرض من خلال أحد عشر مشهداً صامتاً صوراً عدة عن العلاقة المتوترة بين الطرفين، التى تقوم فى أساسها على السيادة والتبعية ومحاولات الفكاك والاحتجاج للإفلات من ضغط القهر؛ فالقاصر يظهر فى المشهد الأول وهو يقضم تفاحة يخرجها من جيب سرواله ويأتى عليها.. المكان خالٍ تماماً إلا من قطة إذا قدر أن تظل هذه القطة على خشبة المسرح ! وعند دخول الوصى يستمر القاصر فى تناول التفاحة الثانية بشئ من الارتباك، تحت تأثير نظراته التى تجبره على التوقف وإمساك بقايا التفاحة فى يده، وما يلبث أن يحل الظلام ويسمع المتلقى صوت مجموعة أنفاس مختلطة ومتلاحقة عبر السماعات المختلفة.

وفى المشهد التالى مباشرة، يقوم كل منهما بترتيب البيت من الداخل، بعد أن يوقد الوصى مصباحاً غازياً، ويقومان معاً بترتيب المنضدة والكراسى فى الحجرة. يحضر القاصر الجريدة للوصى ويخرج من جيبه كتاباً ويبدأ فى القراءة.. يبدأ الوصى تدريجياً فى تكوير الجريدة أثناء قراءته لها، ويترك القاصر الكتاب، ويشرع فى تقليد الوشم المرسوم على ظهر يد الوصى على ظهر يده هو، ولكنه يتوقف عن ذلك الفعل عندما يرمقه الوصى الذى ينهض ويقوم ببعض الأفعال والآخر يتبعه، فالوصى يخلع حذاءه الطويل ، ويلقى به فى الحجرة كيفما اتفق، والقاصر يقوم «بالترتيب» . وبينما يقوم الوصى بقص أظافره ينزع القاصر بعض أوراق «النتيجة» ثم يقوم بجمع الأظافر، إلا أن هذه الأفعال تنتهى بثورة احتجاج من القاصر الذى يلقى الوصى ببعض النباتات.. يعاودان بعد ذلك الجلوس إلى المنضدة والقاصر ينزف دماً من أنفه؛ إذ يصاب عندما يفشل فى الإمساك بما يلقى به الوصى إليه من زجاجات وأطباق وكؤوس.. الوصى يتجول فى كل أنحاء المنزل فى حالة حيرة وتردد والقاصر يتبعه ويشاركه تلك الحيرة، ويخرج الوصى ويمنع القاصر من الخروج خلفه، وتتوالى مجموعة الأفعال وردودها من الطرفين، إلى أن يظهر القاصر وحده وقد أحضر حوضاً من «الصاج» ووضعه على الأرض ثم صب فيه الماء.. يلقى بالرمال فى هذا الماء بملء يديه لتنتهى المسرحية.

وقد أدى اعتماد المسرحية على الحركة فقط وخلوها من الكلمة، إلى بطء الأحداث وخلو العمل من الإثارة الكافية لربط المشاهد بالعمل، وهذا ما عبر عنه الناقد رودلف كرامر الذى كان أول المتحمسين لمسرحية (سب الجمهور)، والذى يذهب إلى أن ذلك العرض لم يكن يستحق حتى عناء المشاهدة (٣٣).

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو: هل يقنع المتلقى بأن ما حدث أمامه على المسرح لم يكن عملاً رمزياً أو عرضاً من عروض «البانتومايم» ؟ وهل يقنع بأنه لم يكن لذلك العرض أبعاد تتجاوز ما رآه من أحداث، وأن اسم المسرحية نفسه يبدو كأنه مجرد اسم من تلك الأسماء التى يصنعها الفنانون التشكيليون على أعمالهم الفنية فتبدو غامضة أحياناً، أو بلا معنى يمت للعمل الفنى بصلة مباشرة أحياناً أخرى؛ فمشاهد العرض ظل مدة

ساعة كاملة يشاهد مجموعة من الأفعال المتتالية التى يراها فى الحياة العادية اليومية، ولن يستطيع أن يستخرج منها أى معنى لما يراه إذا لم يستوعب أن المقصود من ذلك العمل أنه يروى من منظوره هو؛ أى من منظور المشاهد، كأننا أمام سيناريو لفيلم سينمائى يروى أحداثه شاهد عيان عن قاصر قتل وصيه باستخدام آلة حادة، وهنا تصبح الإرشادات المسرحية ذات أهمية كبيرة فى تأكيد ذلك، كما تصبح لترجمتها وتحويلها إلى حدث مرئى أهمية أكبر فى توصيل المعنى، ويكون مفتاح تفسير العمل نابعاً فى المقام الأول من ذهن متلقيه، وبالتالى يختلف هذا التفسير من شخص إلى شخص آخر.

لم يعد بيتر هاندكه إلى كتابة مثل هذا النوع من المسرحيات إلا بعد قرابة ربع قرن عندما كتب مسرحيته الأخيرة (عندما لم يكن أى منا يعلم عن الآخر شيئاً)، وذلك كى تعرض فى مهرجان «سالزبورج» عام ١٩٩٢، وقارئ هذه المسرحية يلمس أنه قد وصل بإبداعه فى هذا المجال إلى مفترق طرق، وأن عليه أن يتوقف قليلاً ليعيد حساباته. وتجرى أحداث هذه المسرحية فى أحد الميادين العامة من منظور وخيال أحد الجالسين فى ميدان ما، مستعرضة الصور والأحداث والأشخاص الذين يمكن أن تتوالى أمامهم، بالإضافة إلى الصور التى تصور خلفيات هذه الأحداث والاستدعاءات المرتبطة بها، وذلك كله من خلال مجموعة من القصص القصيرة جداً التى لا نهاية لها، مما يمكن أن يحدث فى اليوم الواحد فى أحد الميادين. إن هذه القصص أو المشاهد تتوالى على نحو متصل، وقد لا يكون بينها أية صلة، وقد يكون بعضها تعليقاً على بعضها الآخر. وقد اختمرت فى ذهن هاندكه فكرة هذه المسرحية عندما قضى فترة بعد ظهر يوم كامل جالساً فى أحد الميادين يقلب النظر هنا وهناك، وفى تلك الأثناء جاءت إحدى سيارات نقل الموتى وسحب أحد النعوش من أحد البيوت؛ حيث حمل إلى العربة التى سارت به من حارة إلى حارة أخرى، وبعد خمس دقائق فقط ذاب كل شئ. وقد كتب هاندكه هذه المسرحية لا ليصور مثل هذه المشاهدات من الحياة اليومية، بل ليصور بعضاً من الصور العميقة التى يمكن للإنسان أن يراها ولا يحتاج إزائها إلى كلمات. وبعد هذه المشاهد العميقة، يفسح مكاناً للرؤى والهلاوس، لتظهر أو تطفو على السطح شخصيات مقدسة أو مسرحية أو هزلية من داخل ذاكرة ومخيلة ذلك الشخص الجالس فى الميدان؛ فهناك شخصيات عابرة تظهر وتختفى. وعندما سئل هاندكه فى حديث صحفى عن مدى صعوبة أن يشارك الإنسان فى مشاهدة مسرحية بلا كلمات؟ أجاب قائلاً:

«لا أعرف فهذا يتوقف على المشاهد نفسه، هناك قصص فى المسرحية ولكن على نحو شديد التجزئة، وغالباً ما تشى القصص غير المكتملة بأكثر مما تقوله عندما تروى كاملة، وهذه إمكانية يبدو لى على كل حال أنها طبيعية، لقد فكرت فى ذلك طويلاً ولكنى فشلت فى تحقيقه مرة، لقد بدأت منذ خمسة عشر عاماً فى مسرحية صامتة ولكنها لم تكتمل؛ إذ لم أستطع الربط بين الأحداث، وكان من المتوقع أن يصبح ذلك رمزياً، وهنا مكمن الخطورة، ولكنى أعتقد أننى قد وصلت هذه المرة بالأمر إلى غايته»(٣٤).

وكما أخرج كلاوس بايمان مسرحية هاندكه الأولى ـ كما ذكرنا ـ ومسرحية (القاصر يريد أن يصبح وصياً)، فقد أخرج أيضاً هذه المسرحية التى يستمر عرضها ساعتين كاملتين، دون أن تكون هناك أية فترة راحة، ولكن تتخللها دائماً فترات من الصمت والسكون؛ فالمسرحية تمثل نوعاً من الخلاص مما هو درامى فى الكلمات والحوار، لتقدم فى النهاية دراما بلا كلمات .

المصادر والمراجع

١ ـ انظر: Brauneck, Manfred: **Theater im20 Jahrhundert**, Rowohlts Enzyklopadie, Hamburg, 1986 S. 15 FF.

٢ ـ كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص٧.

٣ ـ أرسطو، طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، ١٩٥٢، ص٢٢.

٤ ـ جوليان، هلتون: **العرض المسرحي**، ترجمة نهاد صليحة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة د. ت ص٢٧.

٥ ـ انظر: Rischbieter, Henning und Berg, Jan (Hrsg), **Welt Theater 3 Aufl, Brauschwig**, Westermann, 1985 S.5

٦ ـ أوديت أصلان: **فن المسرح**، ترجمة سامية أحمد أسعد، مكتبة الأنجلو المصرية، الجزء الأول، ١٩٧٠، ص٣٨٦.

٨٧ ـ أندريه فيلييه: **علاقة الممثل والمتفرج كظروف معمارية في: أبحاث في الفضاء المسرحي**، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ص١١٢.

٩ ـ جاك بوليري: **الصورة الكاملة والفضاء المسرحي الجديد**، المرجع السابق، ص١٥٩.

١٠ ـ جاك بوليري: المرجع نفسه، ص ١٦٤ .

١١ ـ انظر: Brauneck, Manfred S. 176 FF

١٢ ـ حمادة إبراهيم: المسرح المعاصر (من المعارضة إلى الإبداع) دار الفكر العربي د. ت، ص٥٧، ص٨٥.

١٣ ـ أنتونان آرتو: المسرح وقرينه، ترجمة سامية أسعد أحمد، دار النهضة العربية، ١٩٧٣، ص٥١.

١٤ ـ المرجع السابق، ص٥٩ .

١٥ ـ المرجع السابق، ص ١٦٩.

١٦ ـ لمزيد من التفاصيل عن هذا العرض انظر مجلة المسرح، العدد «٥٩»، أكتوبر ١٩٩٣، ص١٤٣ ـ ١٤٤.

١٧ ـ انظر: Innes, Christopher: **Modern German Drama "A study in form**, Cambridge University Press, 1979 p. 5

١٨ ـ انظر: Schauspielführer A-Z **Henschelverlag Kunst und Gesellschaft**, Band 1 (A-K), 1988 S. 490

١٩ ـ انظر: **Spectaculum** (Materialien zu Spectaculum (1-25) Zusammengestellt von Manfred Ortmann, Suhrkamp Verlag, 1984 S. 169 F

٢٠ ـ انظر: Spectaculum S 169 F.

٢١ ـ انظر: Renner, Rolf Günter: **Peter Handke, J.B Metgleische Verlags-Buchhandlung**, Stutgart, 1985 S. 34.

٢٢ ـ انظر: Dürrenmatt, Friedrich: **Theater Essays and Reden**, Diogenes Verlag, Zürich, 1973 S. 105.

٢٣ ـ انظر: Schultg, Uwe :**Peter, Handke, Friedrich Verlag** Veller bei Hannoven, 1973 S. 105.

٢٤ ـ انظر: Scharang, Michael (Hrsg) **uber Peter Handke, Suhrkamp Verlag**, Frankfurt am Main 1972 S. 117f.

٢٥ ـ انظر: Handke, Peter: **Bemerkung zu meinen Sprechstücken, in Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke, Suhrkamp Verlag**, 15 Auflage, S. 95.

٢٦ ـ انظر: Handke : S. 95.

٢٧ ـ انظر: Handke : **Publikumsbeschimpfung** und andere Sprechstüke S.53.

٢٨ ـ انظر: Handke:S.65

٢٩ ـ مصطفى ماهر، **بيتر هاندكه وصيحات النجدة**، مجلة المسرح، العدد السابع، السنة الأولى ديسمبر ٨١ ـ يناير ٨٢، ص٢١.

٣٠ ـ بيتر هاندكه «**كاسبار**» ترجمة وتقديم مصطفى ماهر، روائع المسرح العالمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢١.

٣١ ـ المسرحية ، ص٩ ، ص١٦ .

٣٢ ـ المسرحية، ص١٧ .

٣٣ ـ انظر: Schultz une S.112

٣٤ ـ انظر: الترجمة الكاملة لذلك الحوار في **مجلة المسرح**، يناير ١٩٩٣، ص ٦٤، ترجمة محمد شيحة.

التعبير الجسدى للممثل*

چان دوت **

تقديم

إذا أتيح لنا أن نوازن العمل الدرامى بالسمفونية الموسيقية، لاستطعنا أن نقول إن الممثل - تحت إشراف المخرج الذى هو فى مقام قائد الأوركسترا - يعد فى الوقت نفسه عازف الآلة والآلة نفسها: عازف الآلة لأنه يترجم بذكائه وحساسيته وحسّه الفنى نصًا مكتوبا، كما يترجم الموسيقى الفاصل الموسيقى؛ ثم هو آلة لأنه لا يستطيع أن يعبر عن نفسه، فى فنّه، إلا بصوته وإيمائه وأداء جسمه.

والمعروف أن الإنسان حينما يقوم بعرض قصة أو حكاية خيالية أمام أناس آخرين عن طريق هذه العناصر الثلاثة، فذلك يعنى أننا بصدد عمل مسرحى؛ أما إذا غاب واحد من هذه العناصر الثلاثة، فهذا يعنى أننا بصدد عملية إلقاء، أو إيماء، أو رقص. إن الأعمال المسرحية العظيمة جميعا، فى شتى العصور وسائر البلدان، تتطلب هذا الأداء المتكامل. وليس هناك ممثل عظيم لا يجيد استخدام جسده وصوته ووجهه فى وقت واحد.

ومما يجدر التنوية إليه، أننا نعانى من الآثار الوخيمة لعصر تردت فيه عملية التعبير الجسدى للممثل، وتضاءلت حتى بلغت أدنى مستوى لها. إننا، فى أغلب الأحيان، لا نشاهد سوى مسرح «أدبى» يتم عن طريق الإلقاء الجيد المتميز، هذا صحيح، ولكنه بعيد عن الأداء الكامل المتكامل.

وغنى عن البيان أن كثيرين من رجال المسرح قد ندّدوا قبلى بسلبيات ومثالب مسرح التسلية والتسالى.

لقد كانت هناك ردود فعل عنيفة ولاتزال، سواء فيما يختص بالعروض أو فيما يختص بتكوين الممثلين الشبان. وصار من الجلى الواضح أن المسرح اليوم يسعى إلى حقيقته ويبحث عن هويته الأصيلة، ويكاد أن يبلغها، وذلك فى شكله البدائى الأول. ولا يمنع هذا الوضع من

* المقدمة والفصل الأول من كتاب بعنوان التعبير الجسدى للممثل، نشر المكتبة المسرحية، باريس. رسوم رونيه فورست.

** ترجمة حمادة إبراهيم، أستاذ الدراما بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

أن نجد طالب التمثيل لا يصادف فى قاعات الدرس سوى أساتذة فى الإلقاء وفى الكتابة وفى الإخراج وفى التنكر (الماكياج)... إلخ، ولكن أحداً لا يأخذ بيده ويعلمه كيف يعبر بجسده؛ ذلك الجسد الذى سيعرضه، طيلة ساعات، أمام أعين المئات من المشاهدين. ولقد طالب بعضهم بتخصيص درس للإيماء أو الحركة، أو بمعنى أوضح درس للبنتوميم أو التمثيل الصامت، ليس لتخريج ممثلين متخصصين فى هذا الفن، وإنما من أجل أن يدرك طالب التمثيل أنه - بالإضافة إلى لسانه الذى يلقى به روائع الشعر أو النثر - يمتلك رأسًا وعينين وذراعين وساقين يستخدمها فى مئات الظروف والملابسات الحياتية، لكنه يرفض أن يفيد منها على خشبة المسرح.

والنتيجة دائما واحدة: فإذا كان الممثل ممثلا عظيما أو موهوبا، فإنه يدرك بحسّه الفنى، وبالغريزة، أسرار البلاغة الجسدية، ويتم ذلك فى بطء شديد وتردد، وعن طريق التجريب والاختبار؛ مما يضيع عليه الكثير من الوقت ويكلفه العناء والجهد. أما إذا كان الممثل من النوع العادى أو المتواضع، فإنه يبقى على ما هو عليه، مجرد فنان فى الإلقاء، مع اختلاف أو تباين نصيبه من المهارة.

إن هدفى هو أن أقدم لطالب التمثيل منهجا واضحًا، منطقيا ثابتا، يستطيع بفضله أن يدرّب جسمه كما «يدرب» صوته طبقا لقواعد الإلقاء التى يجدها فى أحد الكتب المتخصصة فى هذا المجال.

أعتقد أن من المفيد أن يكون هناك كتاب دراسى، وها هو ذا. هذا الكتاب لا يمكن، ولا ينتوى، أن يحل محل الأستاذ أو التدريس الشفهى المباشر والخبرة العملية الشخصية.

*

وأنا لا أزعم أن كل ما أقوله فى هذا الكتاب جديد لم يسبقنى إليه أحد. فهناك مناهج أخرى للتعبير الجسدى. أنا أعرف هذه المناهج، وقد تم تدريسها شفاهة. وهذا المنهج الذى نحن بصدده كان واحدا من هذه المناهج التى درست شفاهة طوال سنوات كاملة لمئات الطلاب. وقد كان مادة لعدد من التجارب والخبرات ولبعض التغييرات والتعديلات التى استهدفت دائما الوصول إلى الأفضل والأكمل.

إن جزءاً مما أورده بين صفحات هذا الكتاب قد تعلمته أنا من بعض الأساتذة الذين أقر لهم بالوفاء والعرفان. ومما لا شك فيه أننى لو لم أحضر الدروس التى كان يلقيها المخرج العظيم «شارل دولان» حول فن الارتجال بنوع خاص، لما قدّر لهذا الكتاب أن يرى النور.

لقد اكتشفت بنفسى وجربت مناهج أخرى. إن المهم هو الفائدة التى نجنيها من هنا وهناك.

ومن المعروف أن التدريس لا يخلق المواهب. ولكننا نستطيع أن نأخذ بيد الطالب الموهوب ونوفر عليه الوقت والجهد، ونجنّبه الكثير من التجارب المؤسفة العقيم.

فى الجزء الأول من هذا الكتاب، سوف يحاول الطالب أن يحسّن من أداء جسده من خلال: الاسترخاء، والتنفس، وأداء كل عضلة من العضلات. على شاكلة عازف البيانو الذى يستخدم كل أصبع من أصابعه فى صبر ومثابرة.

وما أن يعرف الطالب جسمه حق المعرفة، حتى يستطيع تسخيره لإرادته.

*

بعد ذلك، وفى الفصل الثانى، سيحاولْ من تلقاء نفسه، وبمساعدة النصائح والرسوم ومبادئ التشريح وعلم الجمال المقدمة له، سيحاول أن يجد الحلول للقضايا والمشكلات التى تنتظره على خشبة المسرح: كيف يقف وكيف يمشى، ويجرى، ويتوقف فجأة، ويصعد السلالم ويهبطها، ويجلس، ويسقط ميتا.. إلخ.

*

وأخيـرا، وبعـد أن يصـبح فى حـوزة الطالب جسم «مطيع» قادر على التحرك فى يسر وسهولة، سيخوض تجربة التعبير الجسدى بمعنى الكلمة: سيضيف إلى المشيـة المعدّلة، وهى موضوع الجزء الأول، التعبير الجسدى المطلوب. فمن المعروف أن «آرباجون» بطل (البخيل) لموليير لا يمشى كما يمشى الإسكندر الذى لا يمشى بدوره كـما يمشى «سكبان». كـذلك فإن آرباجون هذا أو سكابان، هل هو سعيد، أم هو شقى، ثم هل هو يمضى إلى هدف محدد أو يخبط خبط عشواء بلا هدف محدد أو غاية.

إن «وعى» الممثل بجسده، هذا الوعى الذى يجعل الممثل، حتى وهو فى حالة جمود، يحتفظ بأهميته (على شاكلة الممثل العظيم الذى يحتفظ بهيبته حتى فى لحظات صمته)، سوف يكتسبه الطالب بفضل التدريبات العسيرة والشيقة، فى الوقت ذاته، الخاصة بالقناع، التى سنفصل القول فيها فى الفصل الثالث.

وليكن الأمر واضحا منذ البداية، فليس المطلوب هو أن يتدرب الطالب على الأداء التمثيلى مع استخدام القناع، فهذا تخصص آخر، إن المهم والمطلوب هنا هو أن يضطر الطالب جسده إلى التعبير؛ أى أن يحاول الطالب التعبير عن طريق الجسد وحده، بعد أن عزل وجهه بالقناع.

كما أن الغرض ليس هو تحويل الممثل إلى ممثل بانتوميم أو ممثل صامت، ذلك أن التمثيل الصامت يستبدل بالكلمة المنطوقة الحركة. أما الممثل، فهو يقرن الكلمة المنطوقة بالحركة الحقيقية.

وفى نهاية الكتاب سيجد الطالب أمثلة للنظر والتأمل، وهى أمثلة مقتبسة من المادة نفسها التى بحث فيها عن تعليم الحقيقة والقوة والجمال التى يختص بها التعبير الجسدى، وهى صور لبعض الفنانين والراقصين من روائع فن التصوير والنحت العالميين.

الفصل الأول

التحكم فى الجسد والسيطرة عليه

قبل أن نشرع فى التدريبات الجسدية التى تمثل مادة هذا الفصل، ننبه إلى أننا لسنا هنا بصدد إكساب الجسم مزيدا من المرونة ومزيداً من القوة عن طريق تدريبات معينة، فمثل هذه التدريبات يمكن للطالب أن يجدها فى غير هذا الكتاب. وعلى كل، فإن كل ما من شأنه إضفاء المزيد من القوة والجمال على طبيعة الإنسان هو شئ مطلوب بالنسبة إلى الممثل. كل ما هناك أن على الممثل تجنب التدريبات التى تؤدى إلى تصلب العضلات: فهو يحتاج إلى عضلات تتوفر فيها الاستطالة لا الاستدارة. ومن المعروف أن رياضة الملاكمة والمصارعة ورفع الأثقال تؤدى إلى تقوية العضلات وتضخيمها، كذلك فإن ركوب الخيل يشوّه الساقين ويفسد طريقة المشى . وعلى النقيض من ذلك، فإن التنس يكسب الإنسان سرعة البديهة والتصرف والمرونة، والسباحة تعد رياضة كاملة متكاملة. كما أن رياضة الشيش تكسب ممارسها حضور الذهن والدقة ومرونة الذراعين والصدر. أما رياضة التزلّج على الجليد فهى تكسب التوازن. ومن ثم كانت هذه الأنواع من الرياضة هى التى يستحب للممثل أن يمارسها لأنها تساهم إلى حد كبير فى إعداده وتشكيله.

إننا بصدد إكساب الجسم مزيداً من التعبير، بصدد إكساب الآلة كمال الأداء، وجعل كل عضلة أوكل مجموعة من العضلات مستقلة عن الأخرى

تماما كعازف البيانو حينما يتعامل مع مفاتيح آلته. فإنه يرفع السبابة أو الخنصر أو البنصر إلى أعلى ارتفاع ممكن، وذلك دون أن تتحرك بقية اليد أو يؤثر ذلك على وضع الأصابع الأخرى فوق المفاتيح.

(١) الاسترخاء

قبل أن نشرع فى تدريب كل جزء من أجزاء الجسم، يجب أن ندربه على الاسترخاء الكامل. وهذا، فى رأى البعض، أصعب مما نظن.

هذه هي طريقة التدريب على الاسترخاء:

نبـدأ ذلك بالتـمـدد على الأرض وإغـلاق العـينين. ومعنى ذلك أن ترخى عضـلات الرقبة والذراعين والبطن والسـاقين، بحيث إنه لو رفع أحـدهم يدك أو ذراعك أو ساقك يمكنه أن يتركـها بعد ذلك تسقط كأنها شئ، كأنها جماد. ومعنى ذلك أيضا أنه يمكن فى هذه الحالة لف الرأس أو إدارتهـا كـمـا تلف الكرة بدفـعـة بسـيطة، وكـذلك البطن ينبـغى أن تكون من المرونة بحـيث تستجيب لأى ضغط باليد عليها.

عن طريق الاسـتـرخـاء يهـيئ الممـثل فى ذاته المناخ الأفـضل لتـقـمص الشـخصـية المطلوبة، وللحصـول من الشخصية على مانريد منها على خشبة المسرح. فوق خشبة المسرح، يهيئ الاسترخاء للممثل فرصة التحكم فى نفسه والسيطرة عليها، كما ييسر له عملية التنفس الحر.

أعرف ممثلا عظيمـا، وهو مخرج أيضـا، حينما كان أحد الممثلين العاملين معه يتهيأ للدخول على خشبة المسرح، كان يربت يدى الممثل، وهمـا غالبا ما تكونان متقلصتين، ويجعله فى حالة استرخاء.

وهناك وسـيلتـان أو تمرينان لاكـتـسـاب مـثل هذا الاسترخاء:

التـمـرين الأول (انظر الشكلين ١ ، ٢) وهو يتلخص فى جعل الكعبين تحت الردفين ثم قـذفهـمـا إلى أبعد مسافة ممكنه فوق الأرض كما نقذف حجرين أصمين.

التـمـرين الثانى: «تمرين النعش أو التابوت». يتـصـور الممثل نفسـه متـمـددا داخل نعش (حتى لو لم يكن كـذلك) ثم، على حين بغتـة، يحـاول أن يحطم ألواح النعش العليا والسفلى فى وقت واحد، وذلك باستخدام عضلاته. وبعد ثلاث ثوان يخلد إلى الاسترخاء، ثم يعيد الكرة مرتين أو ثلاث مرات.

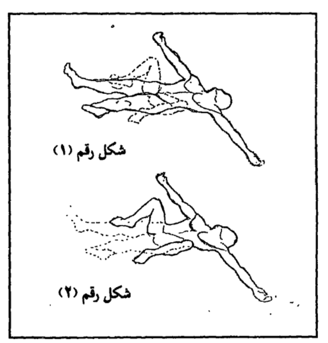
(٢) التنفس

حـاول، والجسم فى حالة استـرخـاء، إجراء عـمليـة التنفس: تنفس منتظم، عميق، تحاول شيئا فشيئا أن تزيد من حـجـمـه وقدرته. وعلى الطالـب أن يوجه انتباهه إلى ذلك جيدا.

يقـال إن الرجل يتنفس من بطنه. بينمـا المرأة تتنفس من صـدرها. وهذا صحيح. فالمطربون الرجال يتـمـتعون جميعا ببطون قوية، فى حين أن المطربات يتمتعن بصدور قـوية. وتفـسـيـر ذلك أن تدريب التنفس المكثف الدائم الذى تضطرهم إليه طبيعة مهنتهم، يقوى العضلات التى يدربونها باستمرار.

وسواء أكان الممثل ذكرا أم أنثى، فهذه طريقة جيدة لتدريب جهازه التنفسى:

- ابدأ دائمـا بزفير عـميق تطرد به ما فى صـدرك من هواء.
- استنشق بعد ذلك باعتدال.
- ألق فى تلك الأثناء بيـتـا من الشـعـر [أو عـبـارة محفوظة].


شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)

مع ملاحظة الآتى:

ا ـ أجودة الإلقاء.

ب ـ المحافظة على الرقبة والذراعين والساقين فى حالة استرخاء.

ـ حينما تفرغ من الإلقاء اطرد زفيرا عميقا.

ـ خذ شهيقا أطول.

ـ ألق العبارة السابقة مرتين.

وهكذا دواليك، مع زيادة عبارة فى كل مرة.

عند آخر عبارة فى آخر تمرين، يجب أن يكون الانتباه فى قمة التركيز على الاسترخاء الجسدى وعلى جودة الإلقاء. وبذلك، يعتاد الممثل رقابة مزدوجة تؤدى إلى تحديد دائرة الجهد. فهنا، الجهد المنصب على الإلقاء والتنفس ينبغى ألا يكون سببا فى توتر أو تقلص أعضاء الجسم.

وتتراوح الكفاءة الجيدة للتنفس بين ستة وسبعة لترات. واكتساب هذه الكفاءة يتطلب ترديد بيت الشعر أو العبارة حوالى عشر مرات.

حاول أن تفقد أقل قدر من الهواء عند إلقاء كل عبارة. والإلقاء الجيد يساعدك فى ذلك.

وهذا يعنى أن الاسترخاء العضلى والتنفس والإلقاء تنتظم جميعا فى دائرة واحدة من التضامن والتعاون.

٣ ـ تصحيح وضع الاسترخاء أثناء التنفس

لابد من تحرى الدقة فى وضع التمدد على الأرض: إن هذا الوضع يمهد لوضع الوقوف الصحيح.

حينما تتمدد على الأرض لا تكور الإليتين بالبقاء على «طرفى الردفين» كما فى الشكل رقم (٣) الذى يوضح الوضع الخطأ.

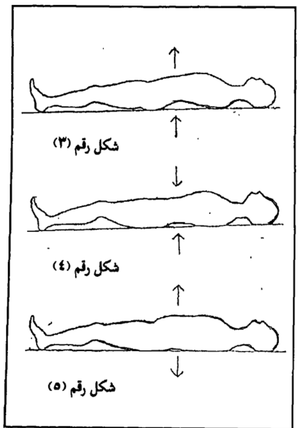
على النقيض من ذلك، حاول أن تلصق ظهرك بالكامل بالأرض بدءا من أسفل الرقبة وحتى أسفل الظهر. وللحصول على هذا الوضع يلزمك أن تهبط بجذعك؛ بحيث يلتصق أعلى الردفين بالأرض (انظر الشكل رقم (٥)).

ومن ناحية أخرى، وجّه الذقن جهة الصدر.

فيما يختص بالتنفس، فإن السهمين فى الشكل رقم (٤) يوضحان لك طريقة عمل العضلات على البطن والظهر أثناء الزفير. الشئ ذاته فيما يتعلق بالشهيق، شكل رقم (٥)، فكما ترى، ينبغى أن نقلد قاعدة المنفاخ، وهذا منطقى، وليس كما يبينه الشكل رقم (٣) حيث الحقو أو أسفل الظهر يسير فى خط متواز مع جدار البطن فى عملية التنفس؛ الأمر الذى يضعف من قوة التنفس ويقلل حجمه.

٤ ـ وصف وضع الوقوف

مما تقدم، يمكن أن نستخلص بعض المبادئ الخاصة بوضع الوقوف الصحيح، وأعنى بذلك وضع الوقوف



تحت أشعة الكشاف وأنظار المئات من المشاهدين. ففى حالة الثبوت أو الجمود، ينبغى أن يحتفظ الممثل بتعبير معين، بسلطة، بدينامية. ونحن نرى الكثيرين من الممثلين الخرقاء الذين يؤدى عدم مبالاتهم وإهمالهم جسدهم ـ فى لحظات الجمود ـ إلى أن يصبح العرض خاليا من كل واقعية ومعقولية. كما نرى أيضا الكثيرين من الممثلين المتوترين الذين يحاولون بشتى الطرق جذب انتباه المشاهدين أثناء فترات الصمت التى تفرضها ضرورات الإخراج، ولو كان ذلك على حساب العرض.

إن كل ما فوق خشبة المسرح يشارك فى العرض الدرامى. لا تكن غير مبال بالمرة، ولاتكن منفعلا لدرجة التوتر، بل كن متوجها بكل قوتك الداخلية والجسدية نحو «ما يجرى»، متأهبا للإنصات وللنظر وللتحدث أو التحرك.

ومن أجل إعدادك لذلك، سنقدم هنا وصفًا «لوضع الوقوف». يجب أن يسبق هذا الوضع كل تمرين، كما ينبغى أن يؤدى بعد كل تمرين. وسنطلق عليه ـ إذا شئت ـ «وضع الصفر». ينبغى أن يكون هذا الوضع قاعدة أو أساسًا لما سيتعين عليك التعبير عنه فيما بعد: جسم شخصية معينة، فى مكان معين، فى عصر معين، بمشاعره وأحاسيسه. الشكلان ٦، ٧

الجسم يكون معتدلا بدءاً من قمة الرأس حتى العقب (الكعب) تبعا لخط «BO»، أى مائلا قليلا إلى الأمام.

بذلك يكون ارتكاز الجسم على منتصف القدم وليس على العقب. وهكذا يكون التوازن من الأمام للخلف هو الأفضل.

فى هذا الوضع يحاول الرأس أن يلمس نقطة خيالية فى أعلى ارتفاع، ويكون الذقن إلى الداخل.

أما أسفل الحوض فيكون متقدما إلى الأمام، كما هى الحال فى وضع التمدد على الأرض (انظر أسهم الشكل رقم ٦) ينتج عن ذلك مايلى:

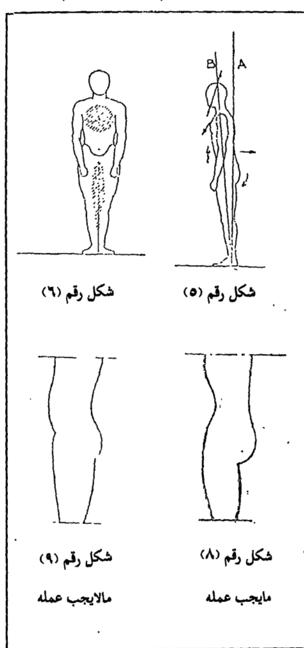
أ ـ تقليل تقوس الظهر.

ب ـ رفع الصدر ودفعه إلى الأمام.

جـ ـ وهذا بدوره يجعل الظهر مستقيما.

(انظر بخصوص هذا الوضع الشكلين ٨، ٩).

فى هذا الوضع يكون ثقل الجسم متجهاً قدر المستطاع ناحية الصدر. وحينئذ تبذل عضلات الساقين الداخلية جهداً من أجل حمل الجسم (انظر الشكل رقم (٦).



شكل رقم (٥)　　شكل رقم (٦)

شكل رقم (٨)　　شكل رقم (٩)

مايجب عمله　　مالايجب عمله

وكل التفصيلات الخاصة بهذا الوصف، التى تعتمد على علم التشريح وعلم الجمال، سنجد تطبيقات لها فيما بعد.

٥ ـ التدريبات

انطلاقا من هذين «الوضعين الصفر»، وضع التمدد ووضع الوقوف، سنبدأ الآن سلسلة التمرينات التى تهدف إلى تحريك عضلة أو مجموعة من العضلات مع ترك بقية الجسم فى حالة استرخاء. وبذلك سنحصل على «تحرر الجسد» الذى سيساعد ـ فيما بعد ـ على تحقيق تقدم سريع فيما يختص بعلم الجمال (الاصطاطيقا) والتعبير.

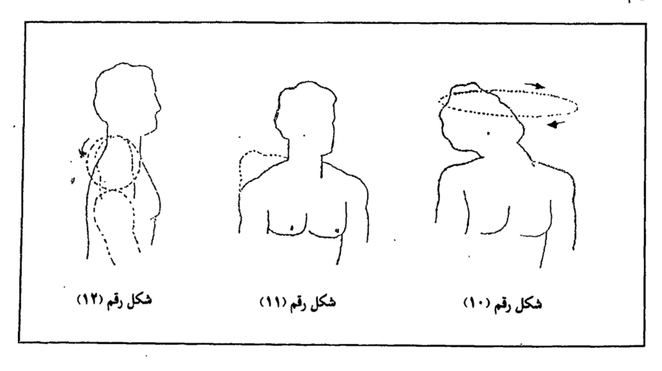
٦ ـ تحريك الرأس فى حركة دائرية دون الاستعانة بعضلات الرقبة إلا فى حالة رفعها خلال مسار الدورة، ثم تركها تسقط إلى الأمام، وإلى الخلف، كحجر ثقيل.

تحقق خلال هذا التمرين من وضع التوازن للجسم، ومرونة البطن واسترخاء عضلات الكتفين؛ وإذا وجدت أن عضلات السَّمانة تشارك فى بعض مراحل الحركة، فذلك يعنى أن توازن الجسم غير صحيح (انظر الشكل رقم (١٠))

٧ ـ ارسم دائرة بأكبر اتساع ممكن بالكتف. كل كتف على حدة. مع ملاحظة أن يظل أعلى الجسم، بما فى ذلك الكتف الأخرى والرقبة، مرناً تماما وبمنأى عن هذه الحركة.

أثناء دورة الكتف، تكون الذراع متدلية كأنها شئ ميت لاحياة فيه (انظر الشكلين ١١، ١٢).

٨ ـ مد الذراعين جانباً، كما لو أنك تريد أن تلمس فى كل ناحية جداراً بعيدا جدا. ينبغى أن يشارك فى هذه الحركة الذراع كلها، والمعصم والأصابع. فى لحظة معينة أرخ الذراعين حتى المرفقين؛ حيث لايشمل الشد سوى الكتفين والجزء العلوى من الذراعين، فى حين يتدلى العضدان (مقدمة الذراع) والرسغان واليدان ويسقطان نحو الأرض ويتمايلان كرقاصى ساعة حائط، كأنما فقدتا كل قوة وحياة، وأصبحتا تخضعان لقانون الجاذبية، وفى النهاية تتوقفان عن الحركة. خلال ذلك ينبغى ملاحظة استمرار الجهد فى أعلى الذراعين والجسم. فى جميع الأحوال، يجب أن تكون الرقبة مرتخية وكذلك البطن (انظر الشكلين ١٣، ١٤).



شكل رقم (١٠) شكل رقم (١١) شكل رقم (١٢)

٩ ـ باعد قليلا بين الساقين للحصول على اتزان أكبر، ثم ابدأ التمرين كما بدأت التمرين رقم (٨)، ولكن مع تركيز كل الجهد على المنطقة المظللة بخطوط فى الشكل (١٦). يتلخص التمرين فى تحريك أعلى الجذع دون تحريك الرقبة أو أسفل الجذع أو الحوض. ومن الضرورى الإشارة إلى أن التحريك المطلوب إنجازه فى هذا التمرين سيكون ضئيلا نظرا لطبيعة التمرين.

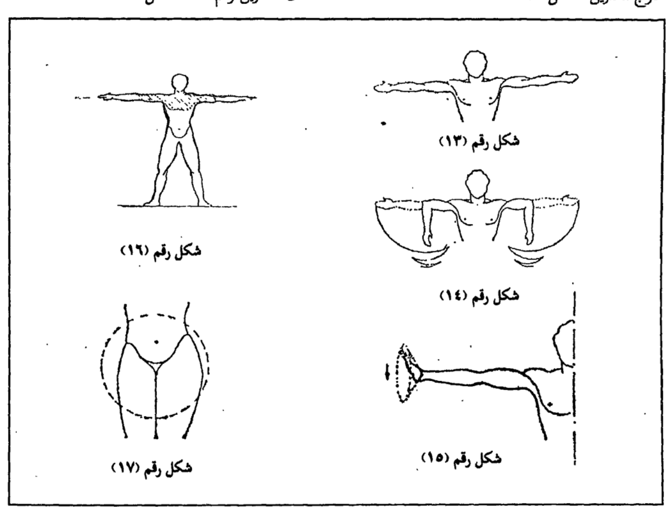
١٠ ـ حرك اليد حركة دائرية؛ بحيث تكون الدائرة أوسع ما يمكن أن يسمح به التمرين. لاحظ ثبات الرقبة (شكل ١٥).

١١ ـ مع ضم القدمين، حاول تحريك الحوض حركة دائرية فى خط مواز للجسم، وليس كرقصة هز البطن. لاحظ أن تكون الرقبة وأعلى الجذع والفخذان خارج التمرين (شكل ١٧).

١٢ ـ من وضع التمدد على الأرض (الوضع صفر)، ارفع إحدى الساقين ثم ضعها، ثم ارفع الأخرى، مع التأكد من بقاء البطن فى حالة ارتخاء أثناء عمل الفخذ والحقو (أسفل الظهر). هذا التمرين أسهل مما نظن عند أول محاولة.

بعد ذلك حاول رفع الساق وعمل دائرة، مع المحافظة على البطن فى حالة الاسترخاء.

١٣ ـ فى وضع الوقوف، ارفع إحدى الساقين لأعلى فوق الأرض مع بذل أقصى مجهود ممكن، بدءاً من الفخذ حتى أصابع القدمين: أوقف الحركة فجأة واثن الركبة من حركة رقاص الساعة. هذا التمرين تنويعة على الساق للتمرين رقم «٨» (شكل ١٨، ١٩).



شكل رقم (١٣)

شكل رقم (١٤)

شكل رقم (١٥)

شكل رقم (١٦)

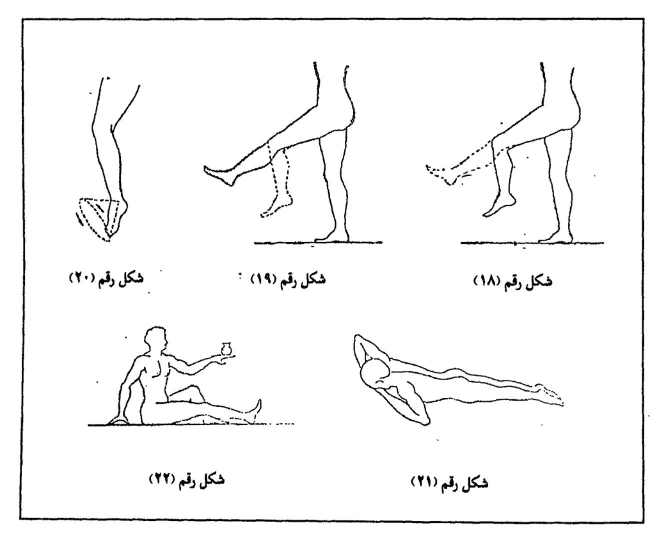
شكل رقم (١٧)

١٤ ـ فى وضع الوقوف، ارسم بطرف القدم حركة دائرية بقدر المستطاع، حاول توسيع الدائرة إلى أقصى مدى ممكن. التمرين يشبه التمرين رقم (١٠) الخاص باليد. ولما كان المجهود يتركز على أحد أطراف الجسم، فإن الصعوبة تكمن فى المحافظة على التوازن دون انقباض العضلات. يراعى المحافظة على وضع الصفر صحيحا (الشكل رقم ٢٠). فيما يختص بالتوازن فى هذا التمرين يمكن الرجوع فى الفصل الثانى إلى الجزء الخاص بالتوازن فى السير.

١٥ ـ تمدد على البطن، اليدان تحت الذقن متقاطعتان. حرك الرقبة فى حركة دائرية هادئة. بعد ذلك، ودون أن توقف هذه الحركة، عليك بقبض وإرخاء عضلات الردفين فى حركة فجائية، وذلك بإيقاع يختلف عن حركة الرقبة. الحركتان تؤديان فى وقت واحد دون أن تتأثر إحداهما بالأخرى (شكل رقم ٢١).

١٦ ـ هذا التمرين عام، خاص بالتوازن والارتخاء. وهو تمرين يابانى يمارسه الذين يعدون أنفسهم لأدوار فى مسرح «نو» (NO)، كما أنه تمرين خاص ببعض مدارس الرقص.

يستحسن بدء التمرين وأنت فى وضع الركوع على الركبتين. بعد ذلك، ولزيادة الصعوبة، يمكن أداؤه، أولا وأنت مستلق على الأرض، ثم وأنت نائم على بطنك. وأنت فى هذا الوضع، ضع كوباً مليئاً بالماء فوق ظهراليد. حاول النهوض دون أن تسكب نقطة من الماء.



شكل رقم (١٨) شكل رقم (١٩) شكل رقم (٢٠)

شكل رقم (٢١) شكل رقم (٢٢)

هذا التمرين لايتم بنجاح إلا:

- إذا كان الجسم مرناً تماما.
- فى توازن كامل فى جميع الأوضاع.
- إذا تحركت اليد والذراع الحاملة للكوب كأنما زنبرك أو لولب. وبالتالى ينبغى أن تكونا بمنأى عن حركة الجسم العامة.
- إذا كانت هذه الحركة العامة مرنة، متصلة دون فجائية.

١٧ ـ انتهت السلسلة الأولى من هذه التدريبات. أما السلسلة الثانية فتكمن فى مزج عدد من هذه التدريبات. وبذلك يتحقق، بشكل كامل، ما يمكن أن نطلق عليه «تحرر الجسم»؛ حينئذ يصبح الطالب قادراً على أداء حركات مختلفة أو متعارضة دون تقلصات أو انقباضات.

وفيما يلى قائمة نموذجية لهذه المجموعات من التدريبات:

أ ـ التمارين: ٢، ١٢.

ب ـ التمارين: ٢، ١٦، ٢٠.

جـ ـ أضف التدريب الخاص بالإلقاء رقم ٢.

د ـ التدريب رقم ١٦ . (اليدان معا) ممزوجا بالتدريب رقم ٦.

هـ ـ أضف التدريب (٦) إلى التدريب (١٦).

و ـ أضف إلى التمرين السابق التمرين الخاص بالإلقاء ، رقم(٢).

فى المستقبل، سيقوم الطالب بنفسه بعمل هذه القائمة. وسيختار ما يناسبه؛ أى التمرين الصعب، وسيحاول أن يجعل أعضاء الجسم التى لا تعمل فى حالة توازن كامل واسترخاء.

وهكذا نأتى إلى نهاية الفصل الأول. ويجب أن نعترف بأن تدريبات هذا الفصل صعبة، بل هى مؤلمة فى بعض الأحيان، وتحتاج إلى انتباه شديد.

والواقع أن هذه التدريبات، كما هى الحال بالنسبة إلى التدريبات الأولى الخاصة بفن الإلقاء، لاتؤدى بشكل مباشر إلى «أداء مسرحى»، لذلك سوف يتساءل الطالب عن جدوى هذه التدريبات ومدى علاقتها بالمسرح. وقد يحدث له شئ من الإحباط. ما فائدة ذلك كله؟

الفائدة:

لقد تخلص الجسم من الصدأ الذى كان يتمكن منه. وأصبحت حركاته حرة، متحررة، مرنة، ميسورة. وأصبحت إرادة الطالب هى التى تتحكم فى جسمه.

وإذا رجعنا إلى المقارنة التى بدأنا بها فى أول الكتاب، حينما قارنا أعضاء الجسم بأصابع العازف، يمكن أن نضيف أن أصابع العازف الآن أصبحت مرنة وفى حالة ارتخاء، كما أن المعزف بات مشدوداً وأوتاره مضبوطة. وحان الوقت لكى نعزف بعض الألحان. فهيا بنا.



تقنية الممثل المصرى

الممثل العربى بين واقعية المنهج وتفجير الطاقة الإبداعية

انتصار عبد الفتاح *

هذه الدراسة المختصرة هى نتاج تجربتى الشخصية، ودراسات ميدانية، وتجارب مسرحية. وهى لا تقدم تنظيراً أدبياً مسرحيا، وإنما هى نتائج ما بعد التجربة المسرحية التى تمت من خلال تجارب المسرح الصوتى («الدربكة» ـ «ترنيمة» ـ «سفر المطرودين») وتجارب «مسرح العربة الشعبية» و «الخيمة البدوية» و«فرق الطبول النوبية» وتجربة «كونشرتو» المسرحية، وهى كلها تجارب مازالت فى طور النمو.

تجيء هذه الدراسة ضمن مشروع البحث عن منهج خاص بالممثل المصرى العربى، بحيث يتلاءم هذا المنهج وتكوين الممثل المصرى من النواحى الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية، مع الأخذ فى الاعتبار أن هذا المنهج لن يكون بعيداً عن مفردات حياتنا اليومية والبيئية.

وتعتمد هذه الدراسة على تجارب تطبيقية حول مدى استفادة الممثل من المصادر الشعبية ، ومدى استجابته وإبداعاته الخاصة، وعلاقته بالأدوات التى يمتلكها ووسائل تعبيره الخاصة، وذلك من خلال تجارب «فرقة منف» التجريبية و«المسرح الصوتى» و«العربة الشعبية» التى أفرزت نتائج مهمة فى محاولة الوصول إلى منهج خاص لتدريب الممثل العربى المصرى وإعداده؛ بحيث يفجر هذا المنهج الطاقات الإبداعية الكامنة داخل الممثل. وهى محاولة الغرض منها أن يكون منهج التمثيل منهجا واقعياً، وأن يختلف تدريب «ممثلنا» عن تدريبات الممثل الغربى التى تعتمد على مدارس ومناهج مختلفة خاصة بتكويناته الفسيولوجية والنفسية والثقافية التى خلقت ما يسمى بالممثل الشامل. وإن كانت هذه المدارس قد استقت مصادرها من الشرق!

وتعد هذه الدراسة مكملة لسلسلة دراسات سابقة قام بها الباحث (نشرتها مجلة المسرح المصرية فى العدد عشرين، يوليو ١٩٩٠ ، والعدد ٢١، ٢٢ سبتمبر

* مخرج وموسيقى مصرى. وقد شارك فى الجانب الاجتماعى من هذا البحث سهام إسماعيل.

١٩٩٠) وحتى تكتمل الصورة أمام القارئ الذى لم يتابع الدراسات السابقة فسأقوم هنا بتلخيص أهم الأفكار الأساسية فى هذه الدراسات.

تناولت الدراسات السابقة الحركة والتشكيل الصوتى فى مصادرهما الشعبية والدليل الحركى للممثل المصرى. ولأن الحركة لا تنفصل عن التعبير الصوتى وبخاصة فى أشكال التعبير الشعبية، فقد استخدمت التدريبات الصوتية على الموال الشعبى ونداءات الباعة بوصفها أفعالا صوتية تستدعى تعبيراً حركياً وقياس مدى الخيال الصوتى لدى الممثل. كما لجأنا فى تجارب فرقة منف التجريبية، وبخاصة فى عرض (الدربكة)، إلى التعبير الحركى عند القدماء المصريين الذى يعتبر مرجعا مهماً فى تشكيل حركة الممثل الجسدية ومحاولة تكوين «لغة» لجسد الممثل المصرى. كما لجأت فى تدريبات الممثل إلى عدد من الألعاب الشعبية مثل لعبة «التعلب فات» و «الدحية» واستخلصت منها كيفية اكتساب الممثل عنصر السنكوب syncope الذى يعطى ميزة مهمة، وهى كيفية التعامل مع عنصر الإيقاع المرتبط بالتصفيق بالكف، ودقات العصا بحركة تضاد إيقاعية مع الكف، وحركة الجسم مع إيقاع التصفيق مرة، وبحركة تضاد مع الأصوات مرة أخرى. وقد أفاد ذلك فى تغلب الممثل المصرى على الصوت المفرد (مونوفون) الذى يسكنه ويؤثر على أدائه ووصولا به إلى ما يمكن تسميته «بوليفونية الممثل».

أما هذه الدراسة، فسوف نعالج فيها استخدام الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك وتدريبات الضحك باستخدام فن النكتة، والأمثال الشعبية، والأغنية الشعبية.

الألعاب الشعبية
والمهارات الجسمية والسيرك

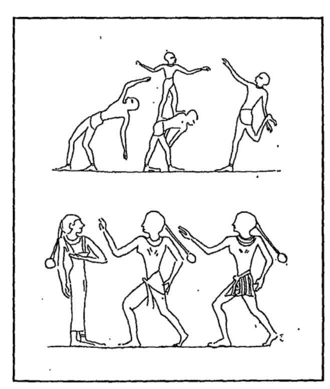
الألعاب الشعبية هى كل لعبة يمارسها العامة تلقائيا منذ المهد إلى اللحد، يتوارثونها جيلاً بعد جيل.

وإذا أخذنا بهذا التعريف والتحديد، ظهر لنا أن المساحة التى تشغلها الألعاب الشعبية تملأ مكانة كبيرة من الحياة الشعبية، بل إنها تشغل بالفعل أكبر مساحة لو أننا تعمقنا ممارستها وعرفنا أنواعها ووظائفها. وأهم العناصر التى يستخدمها الإنسان الشعبى فى ألعابه هى عناصر الطبيعة وجسم الإنسان وبعض أجزاء النبات كالجريد والخشب والثمار وبعض أجزاء الحيوان كالعظام.

ولنبدأ بالألعاب التى تعتمد على جسم الإنسان.

أول خيط فى الألعاب التى يعتمد فيها الإنسان على جسمه هو «الجرى»، وهو يدخل فى عدد غير محدود من الألعاب الشعبية الأخرى. والجرى فى حقيقته اختبار لقدرات الإنسان الجسمية على الانطلاق، وهو أيضا اختبار لمرونة عضلاته وقوة احتماله.

وفى مصر أنواع من لعبة «الحجلة»، وهى تعنى أن يرفع الرجل قدمه اليمنى ويقفز بالقدم اليسرى. ولعبة الحجلة نوع من أنواع القفز أو النط.



ومن أهم أنواع ألعاب القفز البسيط؛ (نط الحبل بأشكاله المختلفة).

وهناك ألعاب أخرى يعتمد فيها الإنسان على جسمه أهمها:

ـ حمل اللاعب أجسام اللاعبين معه بالتبادل، وتعرف باسم «أنا النحلة وانت الدبور»، وهذه اللعبة مفيدة جداً فى حركة الظهر وليونة الأرداف.

وفى مصر توجد لعبة «عنكب شد واركب» التى يلعبها ثلاثة أشخاص أحدهم يحمل على ظهره اثنين من اللاعبين معه.

وهناك لعبة «كرسى المملكة»، وفيها لاعبان يشبكان يديهما ويحملان لاعبا ثالثا يجلس على الكرسى، ويطوحان به فى الهواء من الخلف إلى الأمام ثم يلقيان به فى الهواء.

وأيضا هناك الوثب بأنواعه، سواء فوق الأجسام أو الأشياء مثل كرسى أو صندوق أو بواسطة حبل يمسكه لاعبان من طرفيه ويقوم اللاعب بالقفز عليه من خلال درجات علو تأخذ الشكل التدريجى، إلى أن يصل إلى مستوى لياقة معينة.

وكل هذه الألعاب السابقة لها فائدة مهمة خاصة بمرونة الجسم ولياقته، ونحن نستخدم هذه الألعاب فى جزء من تدريبات لياقة الممثل. وهناك ألعاب أخرى كثيرة قمنا بتصنيفها حسب منهجنا الخاص فى التعامل مع هذه التدريبات ومن أهمها:

اللياقة ١ ـ لعبة البحر المالح أو شبر و شبير (لياقة بدنية) وثب.

الصوت ٢ ـ التعلب فات فات (١) (إيقاع صوتى حركى+ تنويعات وأداءات صوتية مختلفة).

الحركة ٣ ـ التحطيب (تدريب حركى + مرونة الجسم + التوافق العضلى والعصبى).

الحركة ٤ ـ نط الحبل (لياقة بدنية).

صوت ٥ ـ يا طالع الشجرة (إيقاع صوتى حركى) (٢).

٦ ـ يا وابور يا مولع (إيقاع صوتى حركى).

٧ ـ حبل طويل (تعبيرات حركية + إيقاع صوتى).

نموذج رقم ١ خاص باللياقة البدنية

لعبة شبر وشبير

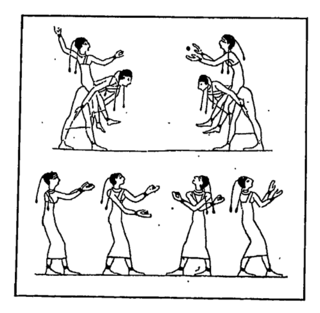
تعتبر هذه اللعبة من أقدم اللعبات الشعبية المعروفة، وهى تمارس بطريقة واحدة فى جميع الجهات فى مصر، وهى تحتاج إلى مهارة وقوة فى أدائها.

طريقة أداء اللعبة

يؤدى هذه اللعبة فريقان متساويان وتجرى القرعة بينهما لانتخاب الفريق الذى سيبدأ اللعبة:

١ ـ تبدأ اللعبة بأن يجلس لاعبان من الفريق الذى خسر القرعة على الأرض فى مواجهة كل منهم للآخر، قدم كل منهما مواجهة لقدم الآخر، ويقفز اللاعبون من الفريق الآخر من فوقهما.

٢ ـ ثم يفتح اللاعبان الجالسان رجليهما إلى أكبر مدى لتكوين مايعرف بالبحر الكبير، وذلك لتصعب عملية الوثب من فوقهما.



٣ ـ ثم نأتى إلى شكل آخر من القفز وهو الارتفاع بأن يضع كل لاعب إحدى قدميه فوق قدم زميله المواجهة له، ثم يبدأ أفراد الفريق الآخر فى الوثب فوقهما، ثم تتكرر الحركة السابقة نفسها مع وضع القدم الثالثة والرابعة للوثب فوقهم جميعا.

٤ ـ ويتحول شكل القفز إلى شكل آخر باستخدام اللاعبين الجالسين أيديهما بالتبادل، على أن تكون كف اليد مفرودة الأصابع. وإذا استطاع الفريق الآخر القفز فى المرحلة الأولى، تضاف اليد الأخرى حتى تصل إلى كل الأيدى فوق بعضها للاعبين الجالسين وتعلو تدريجيا.

وإذا قمنا بتطبيق هذه اللعبة فى تدريباتنا، فإنها تأخذ الشكل نفسه مع تعديل بعض المناطق للإفادة الكاملة منها فى تدريباتنا فى اللياقة البدنية. ولقد قسمنا التدريب على أشكال ثلاثة:

الشكل الأول:

١ ـ الوثب الأرضى باستخدام الساقين مفرودين على الأرض فى مواجهة اللاعبين كل منهما للآخر ثم القفز فوقهما.

الشكل الثانى:

٢ ـ الوثب العالى باستخدام أرجل وأيدى اللاعبين اللذين يشكلان سورا للقفز من فوقهما.

الشكل الثالث:

٣ ـ الوثب الأرضى مع الوثب العالى؛ بحيث يقف لاعبان فى المنطقة الأولى ويشكلان «كوبرى» أو جسرا بواسطة الساقين بمسافة متر.

ويجلس اللاعبان الآخران فى المنطقة الثانية ويشكلان سوراً برجليهما ويديهما؛ بحيث يقفز اللاعب من خلال المنطقة الأولى والمنطقة الثانية.

فائدة هذا التدريب تكمن فى اكتساب اللياقة البدنية العالية للجسم، وتحوله إلى جسم مرن، خاصة منطقة الأرداف، هذا بجانب تدريب الممثلين على استخدام أجسادهم فى حركات تشكيلية جسدية تجسد السور ـ الكوبرى ـ الحائط، وهو نوع من التدريب المبدئى لتشكيل حركة الجسد فى الفراغ. وبالطبع هناك مراحل أخرى فى تدريباتنا لاحتواء هذا الفراغ بجسد الممثل.

نموذج رقم ٢ (اللياقة البدنية)

(إيقاع حركى)

(نط الحبل)

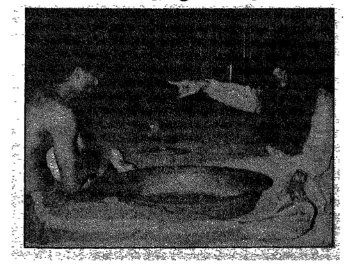
هذه اللعبة عبارة عن وقوف اثنين من اللاعبين أو اللاعبات، ويمسك كل منهما بطرف حبل وعلى مسافة يحددها طول الحبل ويبدآن بلف الحبل، ويدخل لاعب ثالث يقفز من فوق الحبل كلما اقترب من رجليه ويحنى رأسه كلما اقترب الحبل منه، فى إيقاع منتظم، ويمكن أن يقفز من الحبل لاعب حسب طول الحبل بطريقة أخرى.

وتصاحب هذه اللعبة أغنية تؤدى بإيقاع ثابت + ميزان إيقاعى تتغير سرعته وتزداد حسب مهارة اللاعبين فى القفز وكلمات الأغنية كالآتى:

الميزان٢ ٤

واحد اثنين عم حسين

ثلاثة أربعة فى المزرعة



خمسة ستة فتحوا السكة

سابعة ثمانية طبخوا البامية

تسعة عشرة خرطوا البصلة.

والواقع أن هذه اللعبـة تظهـر فى فحواها ميـزات مهمة يمكن توظيفها تدريبياً على ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: عنصر اللياقة البدنية.

المستوى الثانى: عنصر الحركة المرتبطة بالإيقاع.

المسـتـوى الثـالـث: عنصـر الحـبل كنوع من الإكسسوارات يمكن توظيفـهـا وتشكيلهـا على عدة مستويات .

أما عن العنصر الأول (اللياقة البدنية)، فهى تساعد على انتظام الدورة الدموية وتكسب الجسم وخاصة الساقين مرونة هائلة.

أما العنصر الثانى (الحركة المرتبطة بالإيقاع)، فهو يساعد على تقوية العنصر الإيقاعى من خلال القفز على إيقاع منتظم، كما يمكن استخدام حركة اليدين مفرودة إلى أعلى وتصفق أثناء القفز بالشكل الإيقاعى كالآتى:

واحد اثنين! !

ثلاثة أربعة ! !

خمسة ستة! !

وهكذا يتم استبدال حركة النبر الإيقاعية فى مناطق حركية كثيرة.

العنصر الثالث: استخدام الحبل على مستوى أدوات العرض المسرحى بتشكيلات رمزية مختلفة. ولقد قمنا باستخدامه وتوظيفه فى تجربة (الفيل يا ملك الزمان) سنة ١٩٨٦ إخراج هناء عبد الفتاح، فى محاولة توظيفه على مستوى الإكسسوار، وباستخدامه كبوابات مختلفة الأحجام يخرج منها الممثلون فى رحلتهم إلى قصر الملك، كما استخدم الحبل بوظيفة أخرى فى تجربة (الدربكة) بوكالة الغورى ١٩٨٧، ١٩٨٨.

وهناك تدريبات أخرى متصلة بالحبل على المستوى الأول (اللياقة البدنية والحركية) باستخدام الممثل الواحد الحبل والتعامل معه على مستوى التصورات الحركية كافة المبنية على الخيال الحركى.

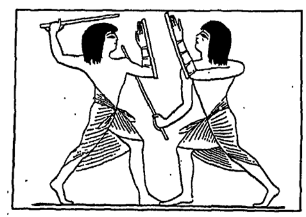
النموذج الثالث (التحطيب)

(مرونة مفصل اليد)

وهذا النموذج يعتمد على التوافق العضلى العصبى واليقظة وخفة الحركة. وتتميز هذه اللعبة أيضا باشتراك كل عضلات الجسم فى أدائها، مما يتيح لممارسيها أن يدربوا أجسامهم تدريبا شاملاً. وطريقة أدائها كالتالى: يؤديها لاعبان اثنان فقط، وعلى مستوى التدريب يمكن أن تكون هناك مجموعات ثنائية.

يمسك كل لاعب بيده أو بيديه عصا طولها حوالى متر. ويبدأ الحركة بأن يمشى اللاعبان فى دائرة أحدهما حول الآخر وكل منهما يلوح بعصا فوق الرأس، وتعتبر هذه تحية، ثم يواجه كل لاعب زميله ويلوح كل منهما بالعصا يمينا وشمالاً أو أماما وخلفا فى حركة دائرية مع قيامهما بحركات عدة، حتى يجد أحدهما منفذا أو ثغرة فى جسم صاحبه فيلمسه بعصاه لمسة خفيفة يسمونها بالكشف، وتحسب هذه نقطة ضد اللاعب الملموس.

والواقع أن تعاملنا مع لعبة التحطيب وتحويلها إلى تدريب، ينقسم إلى ثلاث مراحل:



المرحلة الأولى (مرحلة التركيز):

وتقوم بجلوس الممثلين فى شكل مواجه بوضع الأرجل كالتالى: الساق اليمنى فى الأمام وثنيها والجلوس على الساق اليسرى، والاستناد على العصا التى تكون فى وضع أفقى.

تحدث عملية تركيز شديدة بالنظر من خلال العصا ثم نظرات الممثلين إلى بعضهما.

المرحلة الثانية:

يقوم الممثل الأول بعمل حركات تنويعية من خلال العصا مفجرا كل طاقاته الإبداعية فى توظيفها ثم يجلس.

يقوم الممثل الثانى بعمل حركات تنويعية أيضا حسب رؤيته الخاصة وتعامله مع العصا، ثم يجلس.

[على سبيل المثال: اعتبارها شخصا يكلمه؛ فتاته التى يحبها، عدوه الذى يواجهه، شجرة، مظلة، سيف، ربابة،.... إلخ].

المرحلة الثالثة

يقوم الممثلان ببطء، ويقفان ثم يبدآن بالدق بالعصا على الأرض، إيقاعات مختلفة ومتنوعة تعبر عن توترهما. ثم يبدآن الحركة الدائرية ثم المواجهة بينهما، وتأخذ هذه المواجهة شكلا محسوبا تدريبيا؛ بحيث لايحدث أى خطأ فى المواجهة بالعصا.

الضحك

(الظاهرة الصوتية) (١)

يقول شارلى شابلن:

«إن الناس يتعاطفون معى بحق حينما يضحكون فإنه مايكاد الطابع التراچيدى لأى حدث يزيد عن الحدّ، حتى يصبح الموقف بأكمله باعثا على الضحك!».

ويقدم هربرت سبنسر تفسيرا لظاهرة السيكو ـ فسيولوچية فى مقال كتبه بعنوان «فسيولوچية الضحك من خلال نظرية فائض الطاقة»، ويوضح فيه أن للسرور طابعاً ديناميكيا يجعل منه طاقة زائدة لابد من أن تلتمس لها بعض المنافذ، فإن الطاقة الفائضة التى تتولد عن حالة السرور أو الانشراح لابد من أن تجد لها منفذا خلال تلك الظاهرة الصوتية التنفسية التى نسميها «الضحك».

وتختلف الابتسامة عن الضحك؛ فالابتسامة أولى مراحل الضحك، وهى الظاهرة التى تسبق الضحكة، والابتسامة تحمل المعنى الضمنى الذى تحمله الضحكة فى الأحوال العادية، ولو أننا هنا قد نكون بإزاء رغبة إرادية فى كتمان الضحك أو الاستعانة عنه ببديل، فتكون الابتسامة بمثابة «ضحكة اقتصادية» توفر بعض الطاقات التى تستنفد عادة فى (Pire Econmique) القهقهة العالية المرتفعة، ويمكن اعتبارها بمثابة ضحكة جزئية (partiol,Incipient)، وهى فى هذه الحالة تعبر عن حرية الفرد وسيطرته على نفسه، و ترتبط بوجود علاقة وثيقة بين الابتسامة والمواقف الاجتماعية التى تحدد وظيفتها واختلاف أنواعها.

وتوجد أشكال وتعبيرات مختلفة المعانى للابتسامة منها:

١ ـ ابتسامة السخرية.

٢ ـ ابتسامة مهذبة.

٣ ـ ابتسامة حزن.

٤ ـ ابتسامة الإغراء.

٥ ـ ابتسامة الملاطفة.

٦ ـ ابتسامة الانتصار.

٧ ـ ابتسامة ليس لها معنى.

والواقع أن هذه التعبيرات المختلفة النابعة من لحظة خاصة، مرتبطة بموقف ما، التى يكون التعبير عنها بلغة صامتة ومكثفة من خلال تعبيرات الوجه، تعطينا فكرة استخدام هذه «التعبيرات المختلفة» فى تدريباتنا، من خلال

تكثيف لحظة الموقف والتعبير عنه فقط من خلال الابتسامة والضحكة [٢].

نموذج تطبيقى

نأخذ شخصية من الشخصيات التى تعاملنا معها فى تدريبات «فرقة منف التجريبية»، ولتكن شخصية «الملك» فى (الفيل ياملك الزمان) للكاتب السورى سعد الله ونوس [٣]، أو شخصية « الخرساء» التى أضفناها إلى النص.

١ الملك بمفهومه ونظرته الخاصة لفيله المدلل

٢ الخرساء بمفهومها ونظرتها الخاصة للواقع الذى تعيشه.

تطبيق التدريب

الملك فى مواجهة الخرساء

تسلسل التدريب:

١ ـ صمت

٢ ـ ابتسامة أولية تعلو عن درجة الصمت.

٣ ـ ابتسامة ثانية تعلو عن درجة تعبيرات الابتسامة الأولى.

٤ ـ ضحك I — كرشندو

٥ ـ ضحك II — F درجات انفعالية مختلفة

٦ ـ ضحك III — تصاعد الانفعال

٧ ـ ضحك II

● هبوط لحظة الانفعال

٨ ـ ضحك I أ

٩ ـ الابتسامة الثانية عودة إلى الابتسامة الثانية.

١٠ ـ الابتسامة الأولى عودة إلى الابتسامة الأولى.

١١ ـ صمت.

ويمكن أن تحدث المواجهة بين الملك والخرساء بشكل آخر؛ من خلال ضحكات الملك بدرجاته التفسيرية وتعبيرات وجهه، وفى المقابل تعطى الخرساء تفسيرها الخاص، ولكن عن طريق البكاء بدرجات وانفعالات مختلفة، ويمكن أن يحدث العكس؛ وهو أن يقوم الملك بتفسير شخصيته عن طريق البكاء والخرساء عن طريق الضحك.

وكل ذلك راجع فى تصورى إلى كيفية التقاط فكرة التدريب والتعامل مع هذه الفكرة وفقاً لاستجابة الممثلين.

النكتة وتدريب الممثل

النكتة نوع من أنواع التعبير الأدبى [٤]

لقد حاولنا أن نستخدم «شكل النكتة» فى تدريبات الممثل المصرى، لما لها من أهمية قصوى من الناحية الفسيولوچية والناحية السيكلوچية؛ فالشخصية المصرية ترتبط بالنكتة ارتباطاً وثيقاً على مر العصور؛ فالمصرى فى أشد المواقف يميل إلى التعبير عن هذه المواقف بالنكتة.

فالنكتة نتاج أدبى ينبع من دافع نفسى جمعى، وهى تأخذ شكل الحكاية فى صورة خبرية قصيرة، وبعبارات لفظية تثير الضحك.

الخصائص الأساسية لفن النكتة:

١ ـ ترجع الأهمية الأولى للنكتة إلى شكلها التعبيرى، فهى تعتمد على تكثيف اللفظ وتكثيف الفكر والتطبيق المزدوج للألفاظ والأفكار، وأخيراً النقل.

٢ ـ الأثر النفسى الذى تحدثه النكتة عن طريق خلق جو من المرح يتمثل فى اختيار قائل النكتة للحظة راهنة.

٣ ـ النكتة تسد احتياجات دوافع نفسية تنشأ عن إحساس الإنسان بعقبات تحول دون تحقيق رغباته الكاملة.

٤ ـ النكتة «تلميحة» إلى شئ خفى، ولهذا ينبغى أن تكون هذه «التلميحة» واضحة حتى يتمكن السامع من أن يملأ الفجوات من تلقاء نفسه وبسرعة؛ بحيث ينتهى فهمه للنكتة عند الانتهاء من روايتها.

٥ ـ إن النكتة تهدف بسخريتها إلى هدف إيجابى، كما أنها تعد ضرورة لازمة لحياتنا وفكرنا اللذين يسيران فى حالات من التوتر (توتر داخلى وتوتر خارجى)؛ فإنها فى هذه الحالة تقلل من درجتهما بأن نستعين بوسيلة تؤدى بنا إلى حالة من الاسترخاء (الناحية السيكلوچية) فضلاً عن أهميتها من الناحية الفسيولوچية؛ ذلك لأن الأثر الذى تتركه النكتة من شأنه أن يرفع من ضغط الدم، فيرسل إلى الرأس والمخ سيالاً دافعاً من الدم، كما يدلنا على ذلك احمرار الوجه للشخص الطروب الذى يضحك من أعماق قلبه.

ـ وبما أن النكتة تتطلب راويا يقول النكتة، فإنها بالضرورة تحتاج إلى جمهور. فالنكتة تتطلب مجتمعا صغيرا يتكون من ثلاثة أشخاص على الأقل.

(أ) راوى النكتة، وهو يمتلك موهبة أدائية تعبيرية خاصة.

(ب) الشخص الذى تروى عنه النكتة.

(جـ) المستمع الذى يقوم بدور الجمهور، ويمكن أن يكون مجموعة من الأفراد.

ـ ويؤكد على الراعى [٥] أهمية «الاسكتشات والنمر» الفكاهية، التى تستخدم فن إلقاء النكتة التى يختزنها فنان الارتجال فى ذاكرته ويستخرجها ويجسدها بعد ذلك، والتى تعتبر عنصراً مهما من عناصر الارتجال المسرحى، ويعطينا نماذج كثيرة منها ـ الفنان محمد ناجى الذى كان يقدم الفصول المضحكة بعد المسرحيات فى فرقة سلامة حجازى وفرقة عطية محمد، والذى كان يدخل المسرح بعد أن لبس كل عتاده المسرحى؛ وهو جلباب واسع أخرج من جيبه حزاماً أو شالا وتحزم به وكبس طربوشه على وجهه ثم جعل يرتجل النكتة وراء النكتة، فملأ المسرح بهجة وضحكاً وسروراً.

ويعتمد الفاصل الفكاهى لخلق الضحك على المهارة البدنية للممثل، إلى جانب قدرته على الأداء اللفظى، وهذه المهارة جزء لا يتجزأ من تقاليد مسرح الارتجال الذى يفترض فى الممثل مهارات كثيرة بين أدبية وبدنية.

وهناك نموذج آخر لتعدد مواهب فنان الارتجال نجده فى حالة «أحمد أفندى فهيم الفار»، أحد الشخوص الكاريكاتيرية الفكاهية، الذى كان يجيد العزف على الآلات الموسيقية الشعبية مثل المزمار والقربة والربابة وينتقل إلى المونولوجات، ثم يختتم بالفاصل التمثيلى المضحك مستخدماً فن إلقاء النكتة.

ـ إن مسرح الارتجال يساعد فى خلق الممثل متعدد المواهب الذى هو مفهوم «الممثل الشامل».

نموذج تطبيقى

قمنا بتطبيق هذا المفهوم فى تجربة «مسرح العربة الشعبية» على مستويات عدة فى عرض (الأراجوز) [٦] فى مهرجان الإسماعيلية الدولى ٨٨ فى محطة السكة الحديد، التى حضرها خمسة آلاف متفرج.

المستوى الأول:

ترك مساحة للممثل للارتجال مع الجمهور داخل إطار محدد، ويجب فى هذه الحالة أن يمتلك الممثل القدرة على السيطرة على الموقف بأكمله، وتمكنه هذه القدرة من الخروج والدخول فى سياق الحدث العام؛ فالجمهور أو المشاهد فى هذه الحالة يعتبر شريكا معه فى الارتجال، ولكنه ارتجال حر غير مقيد وفى موضوعات مختلفة، وعلى الممثل أن يمسك فى هذه الحالة الخيط الفاصل بين معايشة الارتجال فى لحظة جمعية وربطه بالحدث الذى يقوم بتمثيله.

المستوى الثانى:

ارتجال من «داخل ـ وإلى الشخصية» فى دائرة ثنائية بين الأراجوز الدمية والممثل، فالأراجوز هنا هو شخصية الممثل الداخلية نفسها، التى تعبر عنه وتضحك

معه وتبكى معه، ثم فى النهاية تسخر منه؛ فهى التى تعلق على تصرفاته وأفعاله فى حوار ثنائى يأخذ فى غالبيته طابع الارتجال.

المستوى الثالث:

تعامل الممثل مع شكل «الاسكتشات والنمر» التى تعتمد على مهارة فى الأداء اللفظى ومقدرة فنية على العزف على آلات موسيقية. ولقد استخدمنا (آلة العود ـ الربابة والدف) من خلال تدريب الممثل على توظيف وعزف هذه الآلات داخل النسيج الدرامى، هذا بجانب الغناء.

المستوى الرابع:

استخدام النكتة على لسان الأراجوز فى مواقف عدة مختلفة؛ بالتعليق على الحدث بالنكتة.

الأمثال الشعبية (فن الكلمة)

تعد الأمثال الشعبية خلاصة تجارب الإنسان، ومحصلة لخبرته؛ فهى تحوى كل جوانب الحياة وكل مجالاتها من خلال صور ساخرة وتعبيرات صادقة نابعة من تجارب الإنسان. ويعرف فردريك زايلر[٧] المثل بأنه القول الجارى على ألسنة الشعب الذى يتميز بطابع تعليمى وشكل أدبى مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة، ويمكننا أن نلخص خصائص المثل الشعبى فيما يلى:

١ ـ أنه ذو طابع شعبى.

٢ ـ ذو طابع تعليمى.

٣ ـ ذو شكل أدبى مكتمل.

٤ ـ يسمو عن الكلام المألوف رغم أنه يعيش فى أفواه الشعب.

إن الخصائص الفنية لتلك التركيبة المكتملة تتمثل فى أول خاصية فنية (فن الكلمة) التى يستخدمها المثل،



واستخدامه الألفاظ استخداماً فنياً يبتعد عن كل تحديد لغوى. وفى وسع هذه الألفاظ أن تربط بين الأفكار ربطاً متماسكا. ومن الكلمة، فن الكلمة، نصل إلى التركيب، والمثل لا يعرف التركيب الموحد الذى يعرض الفكرة عرضاً مسلسلاً، وإنما يقدم المثل (لقطات) متنوعة من التجربة، ومن خلال هذه اللقطات المتنوعة يبرز المعنى ومثال ذلك «وانت مالك خلليك على البر ما ينوب المخلص إلا تقطيع هدومه»، فهذه لقطات سريعة متباعدة من التجربة الكاملة، تعبر عنها الجمل القصيرة دون تسلسل فى التركيب، وغالبا ما يحتوى المثل على الجمل المتعارضة التى تصور متناقضات الحياة، وقد يكون المثل له تكوينه المنطقى ويربط النتيجة بالمقدمة. وقد يكون للمثل طابع الحكاية، على أن هذا التنوع والتعارض فى الأسلوب ليس سوى انعكاس لتجربة الإنسان الخاصة، فينجم عن ذلك التعبير عنها فى شكل لغوى تنفصل أجزاؤه وتتنوع وتتعارض فى هذا العالم التجريبى [٨].

وأبرز ما يتميز به المثل حركته الإيقاعية والصوتية التى تنجم عن استخدام الوزن والإيقاع المرتبط بالحركة النفسية من خلال تجسيد الفكرة بواسطة الصورة المكثفة،

التى يمكن أن نستلهم منها أشكالا تعبيرية مختلفة، بالصوت والحركة والإشارات الإيمائية.

وتنقسم التدريبات إلى أربع مراحل:

١ ـ اختيار المثل الشعبى ومناقشته.

٢ ـ التعبير عنه أولا بالحركة الإيمائية.

٣ ـ ثم التعبير من خلال الصوت بأشكال وانفعالات مختلفة (حزن ـ مرح ـ فرح ـ بكاء .. إلخ) على أن يضيف كل ممثل تصوراته الخاصة.

٢ ـ نموذج تطبيقى

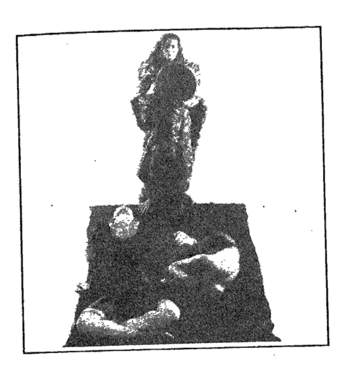
١ ـ يبدأ التدريب بجلوس الممثلين على الأرض على شكل دائرى ثم نبدأ (التركيز).

٢ ـ نردد على التوالى الأمثال التى تم اختيارها مرات عدة، ثم يقوم الممثل الأول بتجسيده (بالحركة الإيمائية) ثم التعبير من خلال الصوت بأشكال وانفعالات مختلفة، على أن تبدأ بالإلقاء العادى ثم الإلقاء المنغم الإيقاعى، ثم الأداء بطرق وانفعالات مختلفة، ثم يرتجل الممثل على هذا المثل مشاهد مختلفة فى حدود مساحة زمنية يحددها المشرف.

٣ ـ بعد انتهاء الممثل الأول يجلس، ويقوم الممثل الثانى ويستكمل الحدوتة بالمثل الثانى بالطريقة نفسها، مع ملاحظة أن تتحول الأمثال إلى لقطات متصلة ومرتبطة إحداها بالأخرى، بمعنى مجموعة من الأمثال تمثل حكاية واحدة.

الأغنية الشعبية

إن الأغانى الشعبية تُعد موسوعة فولكلورية مهمة، تشكل أشكالاً و أنماطاً تعبيرية (صوتية وحركية) مهمة، تغطى مراحل حياة الإنسان المصرى من المهد إلى اللحد. فمعظم الأغانى الشعبية، مابين الموال وأهازيج الأطفال



والملاحم الشعبية، لها وظائف إيقاعية وحركية موسيقية يمكن الإفادة منها فى مساهمتها فى إعداد الممثل، من خلال البحث عن صيغ صوتية تعبيرية جديدة نابعة أساساً من البيئة المصرية وخصائصها الوجدانية المعبرة، واكتشاف ظواهر درامية مهمة، من خلال صياغة الموال الشعبى ومحاولة الإفادة منها، ونجاح الموال القصصى يؤدى بنا إلى بلورة مفهوم جديد للمسرح الغنائى فى هذه المنطقة من خلال التجريب.

استلهام الأغنية الشعبية فى التدريب

أولاً ـ نقوم بتصنيف الأغانى وفقاً لمتطلبات التدريب الحركية والصوتية.

ثانياً ـ يتم التعامل مع الأغنية الشعبية من خلال:

(أ) خلق مناخ عام للأغنية بواسطة الممثلين، عن طريق فك مفردات الأغنية وتقسيمها إلى أشكال تدريبية مختلفة.

(ب) تركيب مفردات الأغنية من جديد وتوظيفها على ضوء المناخ المطلوب.

نموذج رقم (١)

تدريب (أصوات من البحر)

(الرياح ـ الأمواج)

نأخذ أغنية لها صلة عضوية بالبحر والرياح، ولها مواصفات إيقاعية وحركية خاصة؛ أى تكون من المرونة فى تشكيلها وتركيبها وإعادة صياغتها بأشكال مختلفة مثل «أغنية هيلا هيله» التى يرددها الصيادون فى المراكب، ونأخذ مفردات المكان من مركب وحبال وبحر ورياح ويتم تشكيلها بأجساد الممثلين (مجموعة I مجموعة ثانية تقوم بالتجديف (II) ومجموعة ثالثة تغنى الأغنية بإيقاع صوتى حركى.

ونود أن نشير إلى أن هذا التدريب الحركى الإيقاعى يمكن أن يتشكل بطرق مختلفة، وأيضا بأشكال صوتية وحركية مختلفة، ويمكن استخدام أسلوب «الكانون» فى مراحله الأولى، بتأخير مجموعة صوتية عن المجموعة الأخرى، ولكن داخل الإيقاع العام.

ويمكن أيضا استخدام حركة التضاد مع الحركة فى مناطق يختارها المشرف على التدريب، من خلال تصاعد التدريب وتكامله.

إن استخدام الممثلين أصواتهم فى تجسيد أصوات الطبيعة، واستخدام أجسادهم فى تجسيد المكان، يجعلان الممثل هنا يشعر بالسيطرة الكاملة على توظيف أجهزته الصوتية والحركية المختلفة.

نموذج رقم (٢)

تدريب (من المهد إلى اللحد)

يقول اللغز: ما الشئ الذى يسير على أربع ثم على اثنتين ثم على ثلاث؟

إنه الإنسان.

ـ هذا نموذج آخر يعتمد على التعبير الجسدى للممثل، من حيث الحركة والتعبير الصوتى الحركى.

ـ إننا فى هذا التدريب ننتقل إلى مرحلة أخرى من مراحل التعبير الحركى والصوتى، من خلال تتبع مراحل نمو الإنسان من خلال أغانى الطقوس الشعبية منذ الولادة حتى الموت (دورة الحياة).

الأدوات المستخدمة

١ ـ «هون» نحاس.

٢ ـ ألعاب شعبية موسيقية من مرحلة الطفولة: (زمامير ـ شخاليل ـ طبول).

٣ ـ عصا.

٤ ـ جاروف، مع ملاحظة وضعه على الأرض حسب مراحل التدريب كالآتى:

(١) يتم عمل كولاج من أغان شعبية خاصة «بدورة الحياة».

(٢) يجلس مجموعة I من الممثلين على خط مستقيم وأمامهم المجموعة الثانية II؛ بحيث يكون بينهما مساحة خمس أمتار.

(٣) يجلس الممثل أو ممثلة I على يمين القاعة على رأس المجموعتين ومعه الهون النحاس.

(٤) فى الشمال يقف ممثل آخر II ومعه جاروف.

(٥) وبين المجموعتين فى أقصى اليمين ينام ممثل ثالث III فى وضع الجنين.

(٦) يقف المشرف من مكان ما يتيح له مشاهدة كل مناطق التدريب، ومعه آلة إيقاعية: دف، مثلا.

بداية التدريب؛

المرحلة الأولى:

١ ـ تركيز (من خلال عملية التنفس).

٢ ـ نسمع صوت الهون بدقات مستمدة من إيقاع الولادة.

٣ ـ يتحرك المولود (الممثل) ويقوم بتشكيل حركة جسده معبرة عن مراحل الولادة.

المرحلة الثانية:

ينتقل الممثل إلى المرحلة الثانية من خلال أصوات الممثلين التى تستمد شكلها الصوتى من حالة الولادة إلى مرحلة الطفولة، والتعامل مع ألعاب الأطفال الموسيقية: زمارة الممثل شخشيخة ـ طبلة صغيرة، محاولاً التعامل معها، مع استخدام الممثلين الأدوات نفسها فى حوار إيقاعى.

المرحلة الثالثة

ينتقل الممثل إلى مرحلة الرجولة، ويتعامل مع العصا ويتفاعل معها، ويتشكل من خلالها، مكونا أشكالاً ثنائية بينه وبين العصا، مع استخدامها الإيقاعى بالدق على الأرض بطرق وأشكال مختلفة، مع استخدام الممثلين أنفسهم للعصا وبتنويعات متداخلة.

المرحلة الرابعة: الشيخوخة

ننقل استخدام العصا هنا إلى شكل آخر وبطرق تعبيرية مختلفة، مع مراعاة « صمت » الممثلين الجالسين على الأرض، وترك الفضاء المسرحى الصوتى الحركى للممثل فقط، الذى ينتقل مع حركة الجاروف الذى يمسك به الممثل الآخر، ويصدر صوتاً وحركة لعملية حفر. إنه حفر القبر مع أصوات الممثلين (همهمات) مع بداية صوت الهون من الطرف الآخر ودخول ممثل (مولود) جديد إلى بداية رحلة أخرى [٩].

الملاحظ، فى هذا التدريب، أننا لم نستخدم الأغانى الشعبية غناءً، ولكننا استخدمنا روح الأغنية، من خلال صياغتها على المستوى الصوتى والحركى وتكثيفها إلى لحظة التعبير.

ابتكار أدوات وآلات موسيقية خاصة

الأدوات [١٠]

هى فى الواقع أدوات تستخدم فى الحياة اليومية وتتحول إلى أداة موسيقية عند الاستخدام فقط، مثل الهون النحاس فى السبوع والصفيحة التى يستخدمها عمال البناء والفلنكة والطقيرة التى يستخدمها صيادو قرية «شكشوك» بالفيوم أثناء الصيد فى المراكب، وغيرها من الأدوات.

لهذه الأدوات دورها الأساسى غير الموسيقى، لكنها يمكن أن تستخدم استخداماً موسيقياً؛ وذلك انطلاقاً من التعريف الإثنوموزيكولوچى للآلة، الذى يعتبر كل ما يستخدمه الإنسان من أجل استخراج الأصوات هو آلة موسيقية، إذا جاء الاستخدام مقصوداً؛ أى أن المظهر الخارجى للآلة ليس هو الذى يحدد دورها من حيث هى آلة، وإنما استخدامها الاجتماعى الموسيقى هو الذى يحدد هذا الدور.

ويدخل ضمن هذا التعريف كل أنواع التصفيق واللطم على الوجوه والصدور، لكن هذه الوسائل التقنية التى تعتبر من آلات الإنسان الأولى لا يمكن أن تصنف كما تصنف الأشياء المادية، وإن كانت تدرس باعتبارها شكلاً من أشكال التعبير الموسيقى [١١].

وعندما نحاول أن نستكشف وسائل وأشكالاً تعبيرية جديدة، يجب علينا أن نبحث عن أصوات جديدة من نوع خاص، تعبر عما نريده فى لحظة ما؛ بحيث تكون لها دلالة رمزية موجبة تأخذ الشكل المرئى والسمعى معاً.

ومن هذه المحاولات، قمنا بابتكار أدوات خاصة من بقايا الأشياء المتناثرة هنا وهناك، مثل خراطيم من البلاستيك ـ طبول خاصة مستمدة من شكل الأزيار والقلل من الطمى وأيضا بعض المواسير والأخشاب والنحاس، بالإضافة إلى الأدوات التى تستخدم فى حياتنا

اليومية؛ مثل الهون النحاس، والمخرطة والمفرمة والرحاية والطشت و «الحلل النحاسية» وأدوات الحرفيين (المنشار ـ الشاكوش ـ المسن ـ قوس المنجد، وغيرها):

ولقد قمنا بتصنيع نوع من «المصفقات الخشبية» المستوحاة من المصفقات الفرعونية، بأشكال مختلفة مستمدة من البيئة الشعبية.

وفى تجربة «الدربكة» تم توظيف «القبقاب» (مشهد العرافات) الذى يأخذ وظيفة المصفقات من الناحية الإيقاعية، ثم توظيفها على المستوى الدرامى للمشهد، وكذلك فى تجربة (ترنيمة ٩١). كذلك «الطشت» الذى استخدم على مستوى صدى الصوت (إيكو ـ EKO)، وعلى مستوى المرئى فى تجربة «الدربكة»، بتحويله إلى مركب وبيت ومشربية ومرايا.

وهناك نماذج كثيرة فى هذا الموضوع الخاص بالمسرح الصوتى، الذى سوف نحاول أن نفرد له دراسة مستقلة، نظراً لأهمية هذا الموضوع.

الهوامش:

(١) زكريا إبراهيم **سيكولوجية الفكاهة والضحك**، دار مصر للطباعة، الفصل الثانى «فسيولوجية الضحك»، ص ٢٧ ؛ ٤٤ .

(٢) حدث فى بروفات **الملك لير** (شكسبير) أن طلبت من الممثل الذى يؤدى شخصية «لير» أن يلخص مفهوم شخصية الملك «لير» بالضحك فقط، واستخدام كل درجاته وتعبيراته الصوتية، وحدث الشئ نفسه مع ممثل آخر يؤدى شخصية البهلول.

(٣) عبد الغنى داود **البحث عن مسرح مصرى**، مجلة الفنون الشعبية، عدد ٢١، سنة ١٩٨٧.

(٤) نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير فى الأدب الشعبى**، الفصل الثامن، ص ٢٠٤ ؛ ٢٢٢، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

(٥) على الراعى: **الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى**، كتاب الهلال، نوفمبر ١٩٦٨، عدد ٢١٢، ص٣٣.

(٦) تم عرض هذه التجربة فى مهرجان تورينو بإيطاليا ٨٨ بالتعاون مع مجموعة العمل (محمد عزت ـ سهام إسماعيل ـ فاروق مرسى ـ انتصار عبد الفتاح)، واشتركت فى الندوة الرئيسية حول موضوع: **المسرح فى الحضارة العربية الإسلامية**.

(٧) نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير**، الفصل السادس «المثل الشعبى»، ص ١٦٠ ؛ ١٧٧.

(٨) المرجع السابق.

(٩) تم توظيف مراحل هذا التدريب فى تجربة الدربكة (قاعة منف ـ وكالة الغورى)، (١٩٨٧، ١٩٨٨) فى مشهد الولادة ودورة الحياة.

(١٠) انظر: انتصار عبد الفتاح **الآلات والأدوات الإيقاعية الشعبية المصرية**، مجلة «الفنون الشعبية»، عدد ٢٢، ١٩٨٨، الهيئة العامة للكتاب.

(١١) شهر زاد قاسم حسن **دراسات فى الموسيقى العربية**، المؤسسة المصرية للدراسات والنشر، ص ٥٨

مصادر ميدانية

١ ـ محافظة القاهرة (سوق الناصرية ـ سوق السد ـ سوق السمك) السيدة زينب.

٢ ـ محافظة الشرقية (تلراك ـ الصوفية).

٣ ـ محافظة المنوفية (الرمالى ـ الباجور ـ قويسنا ـ طه شبرا ـ شبرا تجوم).

٤ ـ محافظة سوهاج (البلينا).

٥ ـ محافظة الفيوم (شكشوك).

٦ ـ محافظة مرسى مطروح (بدو مطروح).



جون آردن وصلاح عبد الصبور:

روح العصر

وتناظر التجارب الإبداعية

محسن مصيلحى *

غريب أمر هذه المسرحية الإذاعية الصغيرة التى تدعى (رجل الحقيبة) أو (ذو الحقيبة The Bagman)، التى كتبها آردن فى ربيع عام ١٩٦٩.

السبب الأول للغرابة هو أنها أصبحت علامة فارقة على تحول فكر آردن الدرامى من مجرد عرض المتناقضات الاجتماعية والإنسانية، دون انحياز لأى من الخيارات المطروحة أمام المتفرج (مسرحيته «رقصة العريف موسجريف» مثلا)، إلى الالتزام بالمضمون السياسى المنحاز إلى المقهورين والمطحونين.

وقد أتى نشر المسرحية دليلا على هذا التحول؛ فإذا كانت المسرحية تعرض لانقسام بطلها بين الحياد الضرورى واللازم للإبداع، وضرورة التمرد والثورة لتغيير المجتمع الذى يكتب عنه، دون الوصول إلى نتيجة نهائية ومحددة، فإن المقدمة التى كتبها آردن للنص المنشور عام ١٩٧١ تحمل دعوة واضحة إلى عدم التمثل بحيادية

* مدرس الدراما، المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة.

البطل الدرامى، وإلى نبذ السلبية التى أبداها البطل تجاه المقهورين، بل إن آردن وصم سلوك بطل مسرحيته بالجبن واللامسؤولية [1]. هكذا أثبت آردن بطله فى النص الدرامى، ونفاه فى مقدمة النص المنشور.

السبب الثانى للغرابة، هو أن بطل مسرحية (رجل الحقيبة) يدعى جون آردن، والمسرحية نفسها تدخل فى باب السيرة الذاتية. وهذا الاتحاد بين الكاتب والمكتوب يطرح تساؤلا مهما: لماذا رسم آردن بطله الدرامى بهذه الصورة إذا كان قادراً على الوصول إلى المبادئ الفكرية التى أعلنها فى مقدمة النص المنشور؟

السبب الثالث للغرابة، أن (رجل الحقيبة) تتماس فى نقاط عدة، فكرا وتقنية، صورا شعرية وتداعيات معان، مع مسرحية صلاح عبد الصبور (مسافر ليل). وقبل الخوض فى بيان هذه التشابهات بين الكاتب الغربى والكاتب الشرقى، نقول إن كتابة (رجل الحقيبة) تزامنت مع كتابة (مسافر ليل) التى نشرها عبد الصبور فى يوليو وأغسطس عام ١٩٦٩. ومع افتقاد التسجيل والتأريخ

الدقيقين لمجريات الإبداع عند عبد الصبور، فإنه بإمكاننا افتراض قيام عبد الصبور بكتابة (مسافر ليل) في ربيع العام نفسه.

والربط بين العملين الدراميين شديد الإغراء، ولكن لابد من إزاحة وهم العبث عن مسرحية عبد الصبور أولا، حتى تستقيم المقارنة بين مسرحية آردن التى تعرض لحيرة المبدع فى البحث عن مرجعية لفنه، وبين مسرحية عبد الصبور. ولاشك عندنا فى سعادة عبد الصبور باكتشاف تقنيات أونيسكو وتقاليد مسرح العبث كله. وقد يصح ماقاله فى تذييله للمسرحية، من أنه حين «أعاد النظر» (وسنضع خطوطا تحت الكلمة) فى مسرحيته (مسافر ليل)، وبدأ ينظر فيها بالعين الناقدة، وجد فيها ما تمثله وأحبه عند يوجين أونيسكو،[٢] وقد ينجح عبد الصبور فى خداع بعض نقاده فى أنه «نجح بالتأكيد فى كتابة مسرحية تستخدم تقاليد مسرح العبث، فيما تعبر عن أفكار أونسكية »[٣]. لكننى أشك كثيرا فى أن (مسافر ليل) تنحى المنحى الفكرى لمسرح العبث أو حتى لأونيسكو. فبالرغم من عرض أونيسكو صدام الفرد مع السلطة فى عدد من مسرحياته، فإن عبد الصبور كان يحتمى خلف ستار العبث لكى يمرر حواره المرير عن السلطة (العسكرية بالذات) التى تقضى على الأبرياء دون رحمة، دون تحقيق، دون تهمة، والأدهى أنها، والخنجر فى يدها، تطلب تأييد أصحاب الكلمة فى حمل جثة الراكب البرئ. ولم يكن أونيسكو يعانى من هذا كله فى أرض الواقع الفرنسى أو الأوروبى عامة.

والدلائل على وجهة نظرنا كثيرة، وقد تتكفل المقارنة مع مسرحية آردن بتوضيح الصورة، ولكن يكفى هنا إلقاء نظرة سريعة على مسرحيات عبد الصبور لاكتشاف أن (مسافر ليل) هى مسرحيته الوحيدة التى لا تبنى أحداثها على افتراضات خرافية، أوسيرة شعبية، أو أسطورة، أو شعيرة، أو على تناص مع مسرحية أخرى، أو على المسرح داخل المسرح، أو على تاريخ ما قبل يوليو ١٩٥٢، أو على التاريخ الإسلامى... إنها مسرحية عنا نحن، فى ذلك الظرف التاريخى بالذات، ولم يكن ليجدى التخفى الدرامى فى هذه المسرحية. كان لابد، إذن، من التخفى (خارج إطار الدراما) خلف دخان العبث، تجنبًا للصدام المباشر مع السلطة فى مصر وقتها. مسرحية عبد الصبور (مسافر ليل) تعرض للعلاقة الدموية بين السلطة العسكرية والمواطن العادى، وتقسو على موقف المثقف المتخاذل بين الضدين. وذلك بالضبط ما فعله آردن فى مسرحيته وفى مقدمته. ومن الملفت أن المسرحيتين مكتوبتان شعرا، وتقتربان كثيرا من السيرة الذاتية لمبدعيهما.

ألم يرووا لكم فى السفر أن البدء كان يوما... ـ جل جلالها ـ الكلمة:

يخرج الراوى، بطل مسرحية آردن للبحث عن جريدة المساء، ولكنه يفشل فيتنحى جانبا فى إحدى الحدائق العامة لشغل وقت فراغه. ثم يسقط فى حلم، وفى الحلم تعرض عليه امرأة عجوز شراء حقيبة مجهولة المحتويات فيشتريها بعد تمنع. لكن حارس الحديقة الضخم يطرده لشكه فى نواياه وفى محتويات الحقيبة. فى الطريق تظن بعض النسوة الجوعى أن حقيبة الراوى مليئة بالطعام فيهجمن عليه إلى أن ينقذه بعض العسكر ويقودونه إلى مدينة غريبة يحكمها قانون «من يستحقون الأكل يأكلون» ومن يتمرد يصلب على جذع شجرة عارية، كما يشاهد بنفسه فى الطريق إلى المدينة.

داخل المدينة ذات الشوارع القذرة، يقترب الراوى من جمهرة تشاهد عرضا مسرحيا ماجنا يرعاه «الوزير المحبوب»، وهو عرض يحقق تفريغاً للانفعالات الإنسانية إلى درجة تسمح للجمهور بالخروج من العرض لمشاهدة إعدام علنى. لكن «الوزير المكروه» ينهى العرض ليقدم الراوى ذا الحقيبة الغريبة، وداخل الحقيبة يكتشف الراوى فرقة مسرحية كاملة تقدم عرضا من النوع التراجيدى

الذى كان يكرهه بريخت (٤)، لأنه صراع بين الفقراء والأغنياء، ينجح فيه الفقراء فى الوصول إلى السلطة، لكنهم ينهزمون بعد حين بسبب التناحر. ويكتشف الراوى الفنان قدرته على التأثير فى متفرجيه بحقيبته السحرية، لكن «الوزير المكروه» يكتشف قدرة الحقيبة نفسها على تطهير الجمهور، وتحويل الشر الاجتماعى إلى تجربة وجدانية فردية، وتأييد الوضع الراهن فى المدينة.

ينجح الوزير المكروه فى تجنيد فن الراوى الخطر، وينجح فى استخدامه كاتبا رسميا مقابل ضمان إنتاج مسرحياته و «بعض الفكة».(٥)ورغم استسلام الكاتب/ صاحب الحقيبة للسلطة، فإن شخوصه الفنية ترفض الاستسلام، ويتغير أسلوبها تغيرا تاما.. ورغم هذا تحوز المسرحية الجديدة رضاء الطبقة الحاكمة باعتبارها «تحليلا عميقا للمجتمع» و«تمردا على التقاليد». لكن الكاتب يحس بالخجل من شخصياته الدرامية المتمردة.

يذهب الراوى إلى النوم فتحاول امرأة شابة إغراءه بالانضمام إلى صف الجوعى والعرايا، وتلقنه دروسا مفيدة عن البنية الاقتصادية الاجتماعية، وضرورة النضال للتخلص من المستعمر الأجنبى للمدينة. ويقرر الكاتب الانضمام إلى الثورة، لكن السفير/ الحاكم العسكرى للمدينة ينجح فى السيطرة عليه مرة أخرى. ويستمر الصراع حول الكاتب/ صاحب الحقيبة حتى ينجح الثوار فى الفوز به. وفى محاولة الهروب من المدينة تبطئ الحقيبة من حركة الراوى، ولهذا يخيره الثوار بين الانضمام إلى الثورة وترك الحقيبة، أو الاحتفاظ بها والتخلى عن الثوار. ويختار الراوى جانب الثوار، لكن شخوصه الدرامية تتمرد عليه تمردا وترفض المشاركة فى القتال الدائر مع السلطة العسكرية. فى المعركة الأخيرة يسقط الراوى على حقيبته، وينتهى الحلم.

تنتهى مسرحية آردن وقد خان الفنان/ صاحب الحقيبة فنه والثوار معا. ويستيقظ الراوى من نومه ليجد نفسه فى محطة «مترو» حاملا حقيبة فارغة، غير قادر على اتخاذ قرار، فى منتصف المسافة بين منزله وقبر كارل ماركس فى لندن.

هذه بلا شك مسرحية يبحث راويها/ كاتبها عن مرجعية لفنه/ موهبته/ حقيبته، وهذه قضية ظلت تشغل عبد الصبور طوال حياته. فالراوى عند آردن يبدأ من حالة يأس كاملة من الذات مرجعاً لفنه، ويأسا من قدرته على التأثير بفنه فى المجتمع الذى يعيش فيه:

«الراوى: لم يكن بوسعى أن أتباهى كشيشرون
بأنى أنقذت الدولة
ولا حتى إنى حاولت، ككاتالين،
أقصى محاولاتى لأحطمها
تماما»(٦).

ودون أن نوازى بين المراحل التى يمر بها الراوى بحثا عن إطار مرجعى لفنه، وبين تراوحات صلاح عبد الصبور فى هذا السياق، يكفى أن نشير إلى موقف قديم له يشبه تماما حال الراوى عند آردن. ففى قصيدة «أقول لكم» (١٩٦١) يقول عبد الصبور:

«وأعلم أنكم كرماء
وأنكم ستغتفرون لى التقصير.. ماكنت أبا الطيب
ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى
ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أرب
لأنى لو قعدت بمحبس لقضيت من سغب
ولست أنا الأمير يعيش فى قصر بحضن النيل
يناغيه مغنيه» (ص ١٥٨/ ١٥٩).

تعينات السلطة:

مادمنا قد تطرقنا إلى الموقف الفكرى لصلاح عبد الصبور من السلطة، فلنعرج إذن إلى تعينات تلك السلطة، ولكن فى مسرحية آردن أولا، ثم فى مسرحية عبد الصبور، قبل أن نعالج بعض القضايا التقنية عندهما.

إن محاولة الراوى عند آردن التعرف على محتويات الحقيبة/ الموهبة الممنوحة، تقابل بحزم سلطوى يمنعه من تحقيق التعرف، ففى الحال يظهر «حارس الحديقة»، بكل ماتحمله الشخصية من دلالات الحفاظ على النظام العام.ولا يكتفى آردن بدلالات الشخصية، وإنما يحولها إلى شخصية أسطورية. فهو طويل للغاية، يحمل قلما هائلا من الرصاص، مرشوقاً فى حزامه كالسيف، وكراسته فى حجم إنجيل جد الراوى، مدون فيها أسماء كل المذنبين الذين انتهكوا «الحديقة».. وفوق هذا كله فهو ضليع فى القانون، يوالى توجيه التهم للراوى بأنه بائع متجول يتاجر فى شئ مجهول، ثم يتهمه بأنه غجرى هائم، أو متسول، أو ينوى استخدام الحديقة استخداما غير أخلاقى، ثم إنه فى كل الأحوال مصدر إزعاج للجمهور.

شئ شبيه بهذا يحدث فى مسرحية عبد الصبور؛ خاصة فى تحميل الشخصية دلالات القدرة المطلقة: فعامل التذاكر يلتهم تذكرة الراكب، ثم يتحول إلى رجل ضليع فى القانون أيضا، رغم أنه يخلع ثوب السلطة الأصفر فى محاولة للتقرب من الراكب:

«خذ نصحى كصديق
لاتتحدث إلا فيما تبغى أن تتحدث فيه
زن كلماتك بالميزان
فكر مرات عشرا فى كل سؤال
عشرين لكل إجابة» (ص ٦٣٨).

وبتوالى التحقيق، يتجسد عامل التذاكر فى هيئة أخرى أعلى مرتبة من سابقتها: فالإسكندر يتحول إلى عامل التذاكر زهوان/ المحقق، ثم إلى سلطان/ ثلاثى السترة، ثم إلى مأمور أمريكى يعلق نجمة على صدره، ثم إلى علوان، ثم إلى عشرى السترة نفسه، ثم يعود الإسكندر مرة أخرى وأخيرة. إن سمات الحكم فى هذه القاطرة/ الدولة لاتترك مجالا للشك فى ديكتاتوريتها وإرهابها لمواطنها العادى. وإذا لم يكن أسلوب التحقيق المتصاعد كافيا للدلالة على سلطوية الشخصية الرئيسية، فإن تعليق الراوى على دلالات اللون الأصفر يؤكد هذه السمة. واللون الأصفر ـ وهذا هو الغريب فى الأمر ـ يمثل معان عند عبد الصبور تتردد عند آردن.

فى لحظة مصافحة السفير/ رمز الاحتلال العسكرى للمدينة للراوى، تنفقش بيضة ينسال صفارها على يدى الراوى وأكمامه. هنا يضحك السفير، فيضبط الراوى نفسه ضاحكا على المزحة السمجة. وضحك الراوى دلالة على قبوله الرضوخ ومسايرة السلطة العسكرية الحاكمة؛ إذ يقول السفير: «البيضة بيضتى وأنت أصبحت ملكى»، وتعليق السفير على اللون الأصفر (البيض ملئ بالذهب/ لكن رائحته نتنة حين تمر عليه السنون) يتردد بوضوح على لسان الراوى المتحذلق عند عبد الصبور:

«تنقسم الآراء بشأن اللون الأصفر
فيراه بعضهمو لون الذهب الوهاج
ويراه بعضهمو لون الداء.. لون الوجه المعتل
لون الموت» (ص ٦٣٩/ ٦٤٠).

هكذا اتفق الكاتبان على تجسيد السلطة تجسيدا مخيفا وأسطورى القوة فى مواجهة الفرد الأعزل المسالم، ثم اتفقا فى استخدام اللون الأصفر ودلالاته النفسية والدرامية، والأهم دلالاته الاجتماعية داخل الدراما وخارجها. وإذا كان عبد الصبور قد لجأ إلى هذه الحيلة للإشارة إلى سلطة عسكرية مصرية مهزومة وغير مرغوب فيها، فلماذا لجأ إليها جون آردن؟ سنترك الإجابة قليلا.

أنا الكاتب والمكتوب:

إن موقف آردن وعبد الصبور من بطليهما أمر مثير للدهشة: فكلا البطلين يسمى «الراوى»، لكنهما يمثلان الكاتبين دون أدنى شك.

فعبد الصبور فى تذييل مسرحيته يريد من المتفرج أن «يحب الراوى ويزدريه» من حيث هو واحد من النماذج البشرية، لكن نمذجة البطل/ الراوى لايجب أن تعمينا عن اعتراف عبد الصبور فى التذييل نفسه بأنه الراوى نفسه. وجدلية العلاقة بين المجرد والمعين فى شخصية البطل تجعلنا نستنتج أن عبد الصبور حاول الخروج من الخاص إلى العام فى سبيل تقديم تجربته الشعرية الذاتية فى مواجهة السلطة.

ويقدم عبد الصبور راويه للمتفرج بوصفه رجلا عصريا مزوّقا، صوته معدنى مبطن باللامبالاة الذكية، لكن الأهم من هذا كله هو الموقف الأخلاقى لذلك الراوى. فى نهاية السفر الليلى لا يكتفى الراوى بالفرجة على جريمة قتل إنسان برئ، بل يتعدى هذا الدور إلى نصح المتفرجين الحقيقيين بالتزام الصمت المحكم إزاء هذه الجريمة، ثم إنه يلتمس الأعذار لنفسه لحمل الجثة فى النهاية، لأنه لا يملك إلا الكلمات. لكن هل تكفى الكلمات لمواجهة الجلاد؟ إجابة عبد الصبور وقتها كانت بالنفى.

هذا موقف قاس من مؤلف على بطله، لكنه موقف مشابه لموقف آردن من بطله على أى حال. فآردن لا يتأخر كثيرا فى الاعتراف بأنه الكاتب وبأنه المكتوب، أى أنه بطل مسرحيته (رجل الحقيبة):

«الراوى: إذن من كنت أنا، وأين كنت
ما الغرض من وجودى
جون آردن (ثمانية وثلاثون عاما)
من عائلة عريقة
كاتب مسرحيات لكى يراها الجميع
يروها، ويدفعوا ثمنها، ثم يلعنوها
هكذا كانت مهنتى منذ عام ١٩٥٨ ...
لوسقطت أنا ميتا، فى هذا الخميس الخامل
فماذا سيقال عن حياتى وموتى؟
«غطى الصفحات البيضاء بثرثرته،
غطى ياردات من أرضية المسرح المفروشة بأناس وهميين،
عمل بمفرده سنوات ومع ذلك لم يتمكن،
من طرد فأر واحد صغير من تحت المنضدة» (ص ٣٧ ـ ٣٨).

إن التساؤل عن أهمية الذات والوصول أحيانا إلى احتقار دورها فى التغيير الاجتماعى لم يكن جديدا على صلاح عبد الصبور، لكن الملفت أنه صور هذا الإحساس بكلمات تقترب من كلمات آردن، رغم التفاوت الزمنى بين الإبداعين، واختلاف الظروف الحضارية للمبدعين.

يقول عبد الصبور/ الشاعر مستضعفا فى القصيدة الافتتاحية لديوان «أحلام الفارس القديم» (١٩٦٤):

«فى زحمة المدينة المنهمرة
أموت لايعرفنى أحد
أموت.. لايبكى أحد
وقد يقال بين صحبى فى مجامع المسامرة
مجلسه كان هنا، وقد عبر
فيمن عبر
يرحمه الله» (ص ١٩٤/ ١٩٥).

والملفت فى هذا السياق أن قصيدة عبد الصبور تفتتح ديوانا يحتوى على قصيدتين من قصائد القناع ـ كما أسماها عبد الصبور ـ هما «مذكرات الملك عجيب ابن الخصيب» و«مذكرات الصوفى بشر الحافى» وكان هذا النوع من القصائد مدخله إلى الدراما؛ لاعتماده على تحليل الذات ونقدها فى سخرية مريرة تصل إلى حد الإيلام... وهل تختلف مسرحية آردن عن هذا كثيرا؟!

وإذا كانت الوحدة والسأم والإحساس بالاغتراب وضآلة الذات هى التى تدفع الراوى عند آردن إلى حديقة عامة لا يفعل فيها شيئا إلا إطعام السناجب، فإن الأحاسيس نفسها تنتاب بطل عبد الصبور، ولكنه الراكب هذه المرة، وليس عامل التذاكر. فالراكب إنسان بلا أبعاد، بلا اسم، بلا صنعة محددة، مسافر نحو مكان مجهول، فى الليل، وغاية عبد الصبور فى التجهيل التام تتساوى مع رغبة آردن فى منتهى التخصيص حين يطلق على راويه اسم جون آردن. وإذا كان بطل آردن يحاول التغلب على سأمه بإطعام السناجب، فإن الراكب عند عبد الصبور يحاول أيضا التغلب على هذا السأم، ولكن وسائل تسليته، على بساطتها، ذات مغزى عميق؛ لأنها تدل على سأم وجودى. إنه يلعب مع الحساب والأرقام والسيرة الذاتية، والدين، والتاريخ العام، ومن هذه المادة الأخيرة تبدأ الخطورة؛ إذ يظهر له الإسكندر نفسه.

الوسائل الدرامية المتماثلة:

يستخدم آردن وعبد الصبور وسيلتين دراميتين تسهل لهما الحركة فى الزمان والمكان: فبطل آردن يغفو فى حديقة عامة، فيصعد إليه الحلم (تنويعة على سقوط الإنسان فى الحلم)، ثم هو فى حلمه يسقط فى حلم آخر... والحركة فى رأس الحالم لاتحدها حدود زمانية أو مكانية.

والحلم هنا وسيلة من وسائل التغريب، تسمح برؤية الواقع موضوعيا، وتسهل امتحان الافتراضات النظرية عن وسائل التغيير الاجتماعى وأهدافه. أما عبد الصبور، فيحرك بطله من خلال حركة قاطرة تنهب الأرض والتاريخ، وداخل هذه الحركة التى لاتتوقف كثيرا عند منطقية الحدث، أو منطقية ظهور الشخصيات، يتغير إهاب عامل التذاكر، ويظهر الراوى ويخاطب الجمهور.. إلخ. والهدف من الوسائل الدرامية المتشابهة عند الكاتبين واحد، وهو وسيلة لامتحان المستقر أو المتعارف عليه بوضعه فى إطار غريب والنظر إليه بعيون جديدة.. إنها جوهر التغريب البريختى أو الإيماءة Gestus [(٧)].

ولايضمن الحلم/ الرحلة حرية فى الحركة عبر الزمان والمكان فقط، وإنما يضمن لآردن وعبد الصبور تبرير ما لايمكن تبريره فى المسرح الواقعى، وإضفاء منطقية خاصة على ما لايمكن منطقته فى المسرح الواقعى، أو ما لايتساوق مع اللجوء إلى الواقعية فى رسم الشخصيات. وإذا كانت حرية الحركة والتغيير والظهور والاختفاء مطلقة فى مسرحية إذاعية تحدث فى رأس بطلها، فإن عبد الصبور يحاول أن يصل إلى الحرية نفسها فى قاطرته المتحركة؛ ولهذا فهو يستخدم وسائل عدة تقود جميعها إلى كسر الإيهام بالواقعية، ولفت النظر إلى «مسرحية» ما يجرى أمام المتفرج. من هذه الوسائل التى تستهدف معادلة الحلم عند آردن، يستخدم عبد الصبور الخطاب المباشر للمتفرج، والراوى، وتجسيد الشخصيات المتخيلة والتاريخية، والتحول Metamorphosis فى سماتها وجوهرها. كل هذا يدل على أن المسرحيتين مثلتا وسيلة للتسامى بالتجربة الفردية إلى آفاق الموضوعية والنقد الذاتى فى سبيل الوصول إلى يقين فكرى.*

غير أن الكورس أو الجوقة تعد أهم سمة تقنية تلفت النظر فى كلتا المسرحيتين، والراوى فيهما يمثل هذا الكورس وظيفيا؛ فهو يوضح ويعلق ويشير ويمثل كل من هم خارج المسرح. لكن إذا كان الوسيط المسموع لدراما آردن يبرر وجود الراوى لتوصيف الأحداث غير المرئية، فلا ضرورة هناك لتحقيق الهدف نفسه فى مسرحية عبد الصبور المكتوبة للمسرح أصلا. والمتأمل لدور الراوى عند عبد الصبور يشك ـ كما شك هو نفسه ـ فى درامية تلك الشخصية، كما أنه يحتل مساحة ضخمة من الحدث المسرحى، دون ضرورة أو حتمية؛ إذ إنه يوصف الحدث المسرحى المرئى لحظة وقوعه، على سبيل المثال. هذه المقدمات تدل على أن حوار الراوى عند عبد الصبور هو «الثلث الإذاعى» فى المسرحية، فهل تأثر عبد الصبور بمسرحية آردن تأثرا مباشرا أو غير مباشر، أم أنه استخدم وسيلة مسرحية قديمة، مقصود بها تحقيق أهداف تماثل أهداف جون آردن فى مسرحيته (رجل الحقيبة)؟

الهدف من الرحلة/ الحلم:

يشترك آردن وعبد الصبور فى أهدافهما من استخدام الرحلة/ الحلم بوصفها وسيلة درامية. فالراكب عند عبد الصبور يعادل المولود البرئ الذى يتعرض لنوازل الحياة، فتصقله وتعلمه وتغير من أبعاده ومكوناته الفكرية بمرور الزمن وتعدد التجارب. ومابين نقطتى الميلاد والرحيل ـ البراءة والموت ـ يختزل عبد الصبور رحلة أى إنسان فى تجربة درامية مكثفة. ولاتختلف رحلة بطل آردن عن هذا كثيرا، فهو يسقط فى حلم ليجد نفسه عند نقطة الصفر زمانيا ومكانيا، ويتعرض لتجارب تزلزله حتى يخرج فى النهاية إنسانا آخر.

ولايقتصر هدف الكاتب من استخدام تلك التقنية على تعليم بطله، بل يتعداه إلى تعليم جمهوره أيضا، فالتقنية فى النهاية تنتمى إلى المسرح الملحمى. أما نهايات تلك الرحلة فتختلف من كاتب لآخر، فقد اختار آردن لبطله أن يخرج من التجربة ليعود إلى خضم الحياة فى محطة «مترو» تحت الأرض، والقطار يغادر محطته (هل نشير إلى قطار «مسافر ليل» ؟) لتقابله امرأة غجرية عجوز تبلور له فشله فى التعلم من رحلته:

«أنت لم تجد ماتوقعته
وما وجدته لم تستخدمه.
ما رأيته لم تنظر إليه
ولما نظرت إليه لم تختر» (ص ٨٧).

لكن الحقيقة أن هذا نفسه نوع من التعليم؛ صحيح أنه لا يصل بالراوى إلى الانحياز التام للفقراء والجوعى، لكنه يساهم فى إعادة تشكيل خياراته الفكرية والفنية. ويبلور فرانسيس جراى ذلك التناقض بقوله: «إن التجربة تغير من نظرة آردن المائعة إلى آليات المجتمع، لقد بدأ ينظر إلى الناس باعتبارهم «سمانا» أو «عجافا»، لكن عجزه عن الفعل مازال قائما» [٨]. كما أنه يتعلم أن الفعل:

«ليس من طبع تلك الحقائب
التى تمنحها امرأة عجوز متشحة بالخرق
وليست تلك طبيعتى، ولن تكون
كل ما أملكه هو أن أنظر فيما أراه»
(ص٨٨).

تلك هى كلمات الراوى الأخيرة، وهى خطوة تضعه ـ كما يشير النص بذكاء ـ على مسافة متساوية من منزله وقبر كارل ماركس.

وإذا كان بطل آردن يخرج إلى الكون أكثر معرفة مما كان قبل الرحلة، فإن بطل عبد الصبور أتعس حظا، لأنه يخرج جثة محمولة، يشارك خالقه فى حمله. وهذه النهاية تشير إلى أن عبد الصبور كان أكثر تشاؤما من آردن، فى نظرته إلى مصير «الرجل الطيب» فى دولة من دول العالم الثالث، بل إلى مصير الفنان نفسه على أيدى لابسى «الكاكى».

والأهم من مصير الفنان وعلمه، هو أن الكاتبين يستهدفان تعليم الجمهور، وهذا يتحقق بالفعل حتى فى حالة فشل البطل الدرامى التعلم من تجربته.

عن التأثير والتأثر:

إذا كانت النقاط السابقة، وغيرها، تشير إلى احتمال تأثر عبد الصبور بمسرحية جون آردن، فإنه من الصعب التيقن من المقولة، كما أنه من الصعب إثباتها. فقد أذيعت المسرحية على الهواء من البرنامج الثالث للإذاعة البريطانية BBC فى ٢٧ مارس ١٩٧٠، ومن الصعب افتراض قيام عبد الصبور «بالتقاط المسرحية» التقاطا من الإذاعة، والتأثر بها، وكتابة نص شعرى يعد من أنضج نصوصه الدرامية فى هذا الزمن القياسى. كما أن مستوى سيطرة عبد الصبور على الإنجليزية، خاصة تلك اللكنة غير المألوفة التى استخدمها الممثل آلان دوبى لتطابق لهجة جون آردن فعليا، فى إخراج مارتن إيسلن لها، يؤكد صعوبة التأثير والتأثر.

لم يبق، إذن، إلا النظر فى الظرف الحضارى العام الذى أدى إلى وجود نقاط التماس بين كاتب مصرى يعيش فى أعقاب نكسة ١٩٦٧، يكتب مكتشفا قدرة قصيدة القناع على حمل قضايا سياسية واجتماعية دون التعرض لغضب السلطة العسكرية المهزومة، وبين كاتب بريطانى لامع فى دنيا المسرح. لكن الغرابة يمكن أن تزول لأسباب ثلاثة:

السبب الأول:

يعود إلى وعى صلاح عبد الصبور، منذ أن كتب (مأساة الحلاج)، بالمشكلات التى يجابهها المثقفون فى جميع أنحاء العالم، ومنها مشكلة الحيرة بين السيف والكلمة، أو مشكلة المرجعية فى استخدام أى منهما لتغيير المجتمع. ومن نافل القول الإشارة إلى تمركز موضوعات مسرحيات عبد الصبور حول علاقة الشاعر بذاته، ومدى تأثير هذه العلاقة على موقف هذا الشاعر من القضايا السياسية والاجتماعية لأى مجتمع. ومراجعة مسرحيات عبد الصبور تدل على أنه انحاز مرة للكلمة وجاور مرة بينها وبين السيف/ الفعل، وكفر بقدرتها على الفعل مرة، واحتار بين الخيارات فى معظم الأحيان.

وهناك جدل بالتأكيد بين قضايا مبدع الدراما والمبدع فى الدراما عند عبد الصبور، وقضية الربط بين الكاتب والمكتوب تعتبر قضية تقنية دالة فى هذا السياق. فإذا كان عبد الصبور قد ربط بين ذاته والحلاج فى كتاباته النقدية، فإنه أكد أن الراوى يمثله فى (مسافر ليل)، ثم إنه يزج باسمه مباشرة فى (بعد أن يموت الملك)، ويسخر من ذاته سخرية مريرة، كما فعل آردن فى مقدمة مسرحيته (رجل الحقيبة). ثم إن الربط بين الكاتب والمكتوب يعنى الكشف عن عناصر اللعبة المسرحية، وهذا ما نجده يتنامى عند عبد الصبور من المسرح بوصفه شعيرة فى (الأميرة تنتظر) والكشف عن مسرحية المسرح فى (مسافر ليل) إلى التناص الشعرى والدرامى فى مسرحية (ليلى والمجنون)، إلى الرواة والنهايات المتعددة فى (بعد أن يموت الملك).

رغم هذا كله، فليست المرجعية وحيرة الذات بين السيف والكلمة هى قضية (مسافر ليل)، فعبد الصبور يحكم على راويه ذرب اللسان فى بداية المسرحية وينتهى الأمر، وهى على هذا تعد المسرحية الوحيدة التى لا تعرض لحيرة الفنان فى مسرحيات عبد الصبور. ما تعرض له (مسافر ليل) هو المرجعية السياسية والدينية والاجتماعية: ماذا يفعل الرجل الطيب/ المواطن الصالح إزاء رجل يجسد أنواعا مختلفة من الديكتاتورية إلا محاولة التملق والاستجداء، ثم اختيار طريقة الموت فى النهاية؟ وسط الظروف الاجتماعية الخانقة، لم يكن الفنان وقضاياه محور اهتمام عبد الصبور، بل إنه كان مشغولا بديمقراطية الحكم وإنسانيته ومدى تأثيره على خيارات الرجل الطيب من ناحية، والمثقف من ناحية أخرى.

فى هذا السياق، يمكننا فهم ما يجمع بين آردن وعبد الصبور، ويمكننا فهم القاسم المشترك فى العداء للسلطة فى كلتا المسرحيتين، ومصير الفنان فى مثل تلك المجتمعات العسكرية الخانقة.

السبب الثانى:

يعود إلى العام ١٩٦٨ الذى يرى بعض النقاد أنه كان عاما فارقا فى تاريخ المسرح الأوروبى عامة، والبريطانى على وجه الخصوص، فالناقدة كاترين إيتزن ـ على سبيل المثال ـ ترى أن ماحدث فى ذلك العام أدى إلى «تسييس» الكثير من الكتاب نظرا للأحداث العنيفة التى حدثت على المستوى العالمى، وهى أحداث وضعت نهاية لحقبة تاريخية بأسرها.

من هذه الأحداث، الغزو السوفيتى لتشيكوسلوفاكيا، وحوادث الطلبة والعمال فى باريس وما

تلاها من حوادث مماثلة على المستوى الدولى، وربيع براغ، ووصول حرب ڤيتنام إلى ذروتها واقتراب النصر من الڤيتناميين وما صاحبه من مظاهرات تأييد لهم على مستوى العالم، واغتيال مارتن لوثر كنج وإدوارد كيندى، ووصول الثورة الثقافية فى الصين إلى ذروتها. وقد شهد ذلك العام أيضا أصداء أحداث عنيفة حدثت فى العام السابق له، منها انتهاء الحرب فى بيافرا، ومقتل جيفارا .. إلخ. وأهم مايعنينا على المستوى المحلى المتعلق بصلاح عبد الصبور، حرب الأيام الستة بين العرب وإسرائيل، وهى حرب أدت ببعض المثقفين والكتاب إلى إعادة النظر فى الكثير من المسلمات الراسخة.

وفى مجال المسرح، كانت تلك السنة شاهداً على اتجاه معظم كتاب المسرح البريطانى إلى النظر إلى الإنسان باعتباره حيوانا سياسيا فى المقام الأول، وتزامن هذا مع ظهور الموجة الثانية من أبناء جيل الغضب الذين ظهروا أكثر اهتماما بالسياسة المباشرة من كتاب الموجة الأولى (٩).

لم يكن هناك مفر من أن يتأثر الكاتبان موضوع البحث بما جرى فى ذلك العام، فكان أن توقف چون آردن مع نفسه وقفة جادة يتفحص فيها دوره بوصفه كاتبا دراميا، وكان أن توقف صلاح عبد الصبور عند أزمة الفرد إزاء سلطة عسكرية مستبدة، وعند أزمة المثقف المزيف إزاء هذه العلاقة. ولم يكن من الغريب أن تحدث تلك التشابهات فى الوسائل والأهداف عند كل منهما.

السبب الثالث:

هو الرحلة التى قام بها آردن إلى الهند إثر كتابته مسرحية (رجل الحقيبة). لقد تركت تلك الزيارة آثارا عميقة فى نفسه، آثارا أكدت له استحالة الحياد الفنى فى الصراع بين الفرد والسلطة. فقد آردن تصريح تجوله، واستجوبته الشرطة الهندية وفحصت بعض متعلقاته فاكتشفت كتبا (بعضها لماوتسى تونج ولينين) ذات طبيعة معادية للدولة/ النظام، رغم أنها، قانونيا، لم تكن ممنوعة. اعتبرت الشرطة الهندية آردن شيوعى النزعة، وسجنته تمهيدا لمحاكمته.

بالتجربة المباشرة فى دولة من دول العالم الثالث، اكتشف آردن قيمة الكلمة وخطورتها، خاصة بعد أن أحس بالحرج من مناقشة موضوع ذى طابع أكاديمى مع السجناء السياسيين الهنود، هو موضوع «علاقة الكاتب بجمهوره فى زمن التغير السياسى». بل إن المثقفين الهنود أنكروا عليه صفته، بل استنكروا أصلا وجود شئ يسمى «كاتب يسارى إنجليزى»؛ لأن الغربيين بالضرورة ــ هكذا قال الهنود ــ يمينيون.

لم يعجب آردن بوسائل غاندى السلمية، لكنه لم يتحول إلى الإيمان بالعنف حلاً للمشاكل الاجتماعية أو السياسية. لكن تجربته فى الهند تركت آثارا خطيرة فى موقفه الفكرى، لأنه قال بعدها مباشرة، فى مقدمة مسرحية (رجل الحقيبة):

«من الواضح أننى لو كنت كتبت المسرحية بعد، وليس قبل، الأحداث التى أشرت إليها هنا، لاختلفت عما هى عليه تماما. لقد فكرت فى إعادة كتابة الجزء الأخير منها، لكننى امتنعت، لأن المسرحية تعكس بشكل موضوعى موقفى الفكرى فى ربيع ١٩٦٩».

هذه الرحلة وضعت آردن فى قلب الظروف الحضارية، أو غير الحضارية، التى يعيش عبد الصبور فى مثيلتها، ولهذا السبب أتت مقدمة (رجل الحقيبة) كما هى عليه، وأتت (مسافر ليل).

الهوامش:

(١) تؤكد جلندا ليمنج أن مسرحية (الحلم) التأريخية الذاتية رجل الحقيبة تمثل نقطة تحول فى طريقة آردن التى تعتمد على الاستلهام غير المباشر لأحداث معاصرة، ووضعها فى إطار تاريخى لتحقيق الموضوعية الدرامية. وبالرغم من أن المسرحية تبدو كأنها ذروة أسلوب آردن فى السخرية الاجتماعية المباشرة فإن مقدمتها تدل على أنه تخلى عن هذه الطريقة كلية.

Glenda Leeming **John Arden, writers & theirWork** No. 238, Longman Group Ltd, 1974, pp. 5 -6. See also Francis Gray, **John Arden**, Macmillan, 1982, p. 67.

(٢) انظر أيضا: صلاح عبد الصبور، **مسافر ليل** ديوان **صلاح عبد الصبور**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٧٠١، وسأكتفى فى المرات القادمة بإدراج رقم الصفحة فى المتن.

(٣) راجع علـى سبيل المثـال مقـال نانسـى سـلامة، «تأثير يونيسكو على صلاح عبد الصبور فى مسافر ليل»، ترجمة سامى خشبة، فصول، ٢، ١ (أكتوبر ١٩٨١)، ص ١٤٩.

(٤) انظر: F.Gray, Op.Cit, p. 69

(٥) يربط فرانسيس جراى بين هذه التجربة وتجربة برتولدبريخت فى إنشاء البرلينر إنسامبل فى ألمانيا الشرقية.

(٦) انظر John Arden, **The Bagman in The Autobiogriphical Plays**, Methuen, 1971, p. 37.

وسأكتفى فى المرات القادمة بإدراج رقم الصفحة فى المتن.

(٧) هذه التقنية البريختية فى **مسافر ليل** أثرت تأثيرا كبيرا فى توجيه صلاح عبد الصبور فى مسرحياته التالية إلى المسرح داخل المسرح، ووصل به إلى مدى لم تكن تنبىء به مسرحية **مأساة الحلاج**، فى **الأميرة تنتظر** شعيرة يومية مستعادة عن آلام الماضى التى عانتها الأميرة، وفى ليلى والمجنون هناك مسرحية داخل المسرحية، ثم ظهر المسرح بوضوح، بل وبريخت فى **بعد أن يموت الملك**.

(٨) انظر: Gray, op. cit, p. 71.

(٩) انظر: Cathrine Itzin **Stages the Revolution**, Methuen, 1980. pp. 1 - 4



التجـريب
فـى تشـكيل الفـراغ المسـرحـى لمسرحية «كاليجولا»

صبرى عبد العزيز *

إن التـجـريب فى تشكيل الفـراغ المسـرحى، فى جوهره، هو بحث عن لغة بصرية جديدة، تخرج على التقنية الكلاسيكية من أجل استكشاف طرق تعبير جديدة. وما كان يشغل عقل المصمم لهذا العمل هو البحث عن صيغة تشكيلية مسرحية لها خصوصيتها، من خلال الجدلية بين المصمم واللغة البصرية الموروثة.

والصورة المرئية المسرحية تؤسس على الوجود الحى للممثل، والتفاعل بين حركة الجسم الحى وحركة المناظر والإضاءة، مع إيقاع المؤثرات المسرحية والموسيقية، بهدف الحصول على صورة مرئية مكثفة نابعة من تآلف الفنون المسرحية كافة. وفى النصوص الميتافيزيقية، يتم التعبير عن الأفكار برموز بصرية لها دلائل فى الفراغ المسرحى الذى هو فراغ زمانى ومكانى فى آن:

زمانى: (الكلمة ـ الموسيقى ـ الإضاءة)

مكانى: (جسم الممثل ـ المناظر).

* رئيس قسم الديكور ووكيل المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون ـــ القاهرة.

والنص المسرحى لا يعد مكتملا إلا بتجسيده داخل الفراغ المسرحى أمام متفرجين. وكل نص مسرحى يملى أسلوبه الذى يعنى التعبير عن مضمون المسرحية ومناخها العام، ويتوقف الأسلوب فى تشكيل الفراغ المسرحى على متغيرين، هما:

١ ـ الفكرة أو الروح العامة التى يراد تأكيدها فى النص الدرامى، والقيم التى تم استخلاصها منه، بوصفه محورا للعرض المسرحى فيما يطرحه على المتفرجين.

٢ ـ الرؤية الإخراجية.

وعن الفكرة والروح العامة التى يراد طرحها فى النص الدرامى (كاليجولا) للكاتب ألبير كامى (١٩١٣ ـ ١٩٦٠)، بوصفه محورا للعرض المسرحى، يتحدث مترجم نص (كاليجولا) الفنان رمسيس يونان (١٩١٣ ـ ١٩٦٦) فى المقدمة فيقول:

«ولذلك اختار كامى بطلا لمسرحيته حاكما مطلق التصرف، لا يحد سلطانه قانون، لأنه

هو الذى يشرع القوانين، بل لا يقيد يده أو لسانه واحد من تلك الاعتبارات السياسية أو الاجتماعية التى يقف عندها حتى الحكام المطلقون. وهو حاكم شاب، ولكنه رغم شبابه لا ينقاد لعشق أو لمثل من تلك المثل السامية، أو لغاية من تلك الغايات الجليلة التى يشقى لتحقيقها بعض الناس أو يسعدون، ولكنها فى زعمهم جديرة بأن يقضى فى سبيلها العمر وتبذل الحياة. فقد اكتشف هذا الحاكم وهو لم يزل فى ميعة الشباب أن الحياة سخف لا مغزى له، وأن الغايات الجليلة أضاليل، والعواطف الجميلة ترهات أو فقاقيع، تمتد إليها كلها يد الفناء. وإذا اعتقدنا حقا بسخف الحياة، فقدنا المعايير والموازين التى نقيس بها قيم الأشياء، وحرمنا مسوغات المفاضلة بين فعل وفعل، فتساوى أمامنا الخير والشر، والجمال والقبح، والعدل والظلم، والحب والبغض، بل تساوت لدينا الحياة بالموت»[1].

إن مسرحية (كاليجولا) التى نحن بصددها تستقى مادتها من المؤرخ الرومانى سويتون فى كتابه (حياة اثنى عشر قيصرا) الذى يتحدث فيه عن شخصية «كاليجولا» فيقول:

«كان كاليجولا مصابا بالصرع منذ طفولته. وكان يقف كثيرا أمام المرآة ليجرب فى قسمات وملامح وجهه كل ما يثير الفزع والرعب، ولم يكن كاليجولا متمتعا بصحة طيبة جسميا وعقليا»[2].

وقد اختار ألبير كامى شخصية هذا الإمبراطور الذى حكم الإمبراطورية الرومانية ما بين سنتى ١٢ و ١٤م، ليصور مأساة من مآسى العصر؛ وهى مأساة الفكر كما استشعرها فى الثلاثينيات والأربعينيات تحت تأثير تيارات



الإرهاب والعنف للنازية والفاشية. وأمام الشعور بعبث الحياة وعدم خضوعها لمنطق العقل، تغلب عليه فى هذه الفترة موقف الرفض ومذهب العدمية الذى صاغه «نيتشه». إن كامى لم يذهب مذهب الوجوديين فى الوقوف عند قبح الحياة. بل تعداه إلى موقف التمرد على هذا القبح والإيمان بقدرة الإنسان على تغييره.

ويقول إبراهيم حم... ني (معجم المصطلحات الدرامية والمسر...

«اللامعقول» أو ... النبو
عن القاعدة، وانه ... هذه
الصفات، إثارة ال...
وكان ألبير كا...
«اللامعقول» أو

١٩٤٢ لوصف حال الإنسان، والتعبير عن فراغية وجوده».

«تعتبر مهمة مسرح العبث ميتافيزيقية، على أساس أنها تمتد خلف الحدود النفسية، والأخلاقية، والاجتماعية التى قررتها الدراما التقليدية من قبل. فهذا المسرح لا يشرح أية قضية، ولا يحاول الدخول فى جدل حول إيديولوجية معينة، وإنما هو مسرح موقف، مثلما هو ضد الأحداث المتتابعة، والمتصلة الحلقات، على أساس سببى. فالفعل فى مسرحية لا معقولة، لا يروى قصة بالمعنى المع اد، وإنما يقدم هيكلا من الصور، ا' أساس أداء مهمة توصيل الآخرين. وهذا القلق أساسا من التيقن من أن الم مطلسمة ومسرفة فى .

، يواجه دائما بشخصيات محبطة، عالها ودوافعها إلى درجة كبيرة غير ومة، ومتناقضة، وبالتالى مضحكة. ومن ، يكاد يكون من المستحيل تقمص مثل ذه الشخصيات».

«إن المسرحية العبثية تتضمن فى العادة كثيرا النشاط البدنى، إلا أنه نشاط مزيف لأنه بالنسبة لنا لا يشكل فعلا فى ـة الكبيرة من الحركات أهد فى التأكيد على الفكرة أنه مهما حاول الإنسان شغل ع حقيقيا يحدث فى وجوده. الحية العبثية تنبذ (واقعية) المكان

ويفسر كامى الانقلاب المفاجئ فى شخصية «كاليجولا» بعد وفاة أخته وعشيقته «دروزيلا» من إمبراطور عادل إلى وحش، ويرى فيه كشفا عبثيا.

فمن وجهة نظر كامى أن «الواقع» دائما غير مكتمل، واللحظة الخاطفة التى نسميها «الموت» هى اللحظة الوحيدة التى يكتمل فيها كل شئ.

فالمأساة تبدأ بعد موت «دروزيلا» مباشرة، وقد اختفى الإمبراطور فقلق الأشراف لغيابه. وبعد فترة يعود متعبا ليؤكد لهم أنه ليس بمجنون؛ بل إنه لم يشعر بمثل هذا الصفاء، لأنه اكتشف حقيقة بسيطة:

«لست مجنونا، بل إنى الآن أصفى ذهنا مما كنت فى أى وقت مضى. كل ما فى الأمر أنى شعرت بحاجة ملحة مفاجئة تدفعنى إلى إرادة المستحيل. إن الأشياء فى وضعها القائم لا ترضينى».

«إن هذا العالم، بحالته، لا يطاق. ولذا كانت حاجتى إلى القمر أو الفردوس أو الخلود، إلى شئ ما، خارج هذا العالم..»

«إنى أقسم لك أن هذا الموت ليس شيئا فى ذاته، ولم يكن بالنسبة إلى سوى علامة دلتنى على حقيقة جعلت من القمر لدىَّ ضرورة. وهى حقيقة جد بسيطة، جد واضحة، بل سخيفة بعض الشئ ومع ذلك يصعب اكتشافها، ولا طاقة لى على احتمالها».

«إن الإنسان يموت محروما من السعادة»

«إذن فكل ما حولى إفك وكذب.. غير أنى أريد أن يعيش الناس فى الصدق..»(٤).

تجعل طبيعة الموت جميع الأشياء متساوية فى عدم الأهمية. إن «كاليجولا» من وجهة نظر دوافعه لا يكون شريرا ولا طاغية، بل مثاليا يلاحق فكرته أو حقيقته الجديدة حتى خاتمتها المنطقية: «إعدامات، مجاعة، دعارة، ابتزاز..».

إن «كاليجولا» كان يريد القمر رمزاً للمستحيل الذى كان يؤرق لياليه بعد موت «دروزيلا»، وقد جعل الشقاء منه رجلا آخر، وبدأ يشعر بأن الحياة لم تعد ترضيه، فاستبد به جنون الحصول على المستحيل، وأخذ يحتقر كل ما حوله ويمارس الحياة بحرية مطلقة، ثم يدرك أن ما يفعله ليس هو الحرية الصحيحة؛ لأنه يتحدى حدود المنطق. إنه يريد الحصول على القمر، ويعتقد أن تحقيق المستحيل سيغير وجه العالم، ولتحقيق هذا الهدف المجنون يعلن عزمه على القضاء على كل معارضة، ويجبر الناس على الخضوع لمنطقه الذى يصل إلى حد الجنون. إنه يعتبر نفسه الإنسان الحر الوحيد فى الإمبراطورية، ولابد أن تنفذ مشيئته.

إن متعة كاليجولا كانت فى سلب الأموال، واغتصاب النساء، وتوزيع الموت؛ حتى عشيقته «سيزونيا» فقدت حياتها على يديه. لقد وجد سعادته فى القتل وفى حرية ممارسته. إنه يعلم أن من حوله متآمرين كثيرين يسعون إلى قتله، ولكنه لا يخاف، لأن دوافع الحرص على الحياة انعدمت عنده.

ولكنه أدرك فى النهاية أن الإنسان لا يمكن أن يكون حراً على حساب الآخرين. إنه مدفوع إلى حتفه بقوة نتيجة امتلاكه السلطة والحرية المطلقة.

لقد وجد كاليجولا نفسه غريبا وسط طائفة من الناس يشتركون فى الإيمان بشئ ما يجعلون منه مغزى الحياة، فسيزونيا عشيقة تتخذ من جسدها إلهاً، وتتخذ من إشباع شهواته همها الأكبر فى الحياة. وهؤلاء الأشراف يعبدون المال ويسعون إلى الحصول عليه... وهكذا. وأراد كاليجولا وسط هؤلاء الناس أن يسير بالمنطق، فما أن يهديه منطقه إلى فكرة إلا يضعها موضع التجربة العملية، حتى لو كان هذا التنفيذ إنشاء بيت للدعارة، أو الحكم بالإعدام. وضاق أيضاً كاليجولا بمنطق الطبيعة، فهذه الأرض لا تسأم الدوران حول نفسها الملايين من السنين، وهذه التربة تلد الأحياء ثم تميتهم بعد أن تدفعهم إلى التوالد لتميت مواليدهم من بعدهم أو من قبلهم.

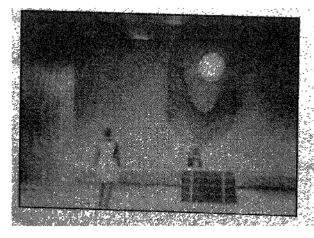
إن كل هذه الأوضاع المقيدة لإرادة الإنسان، تجعل كاليجولا يحلم بعالم آخر انمحت فيه القيود والحدود، ليصبح القمر والمستحيل فى متناول اليد، ولكنه فى النهاية يعترف بأنه لم ينته إلى شئ:

«إنى لم أسلك السبيل الذى كان ينبغى أن أسلكه فلم أنته إلى شئ. إن الحرية التى مارستها ليست هى الحرية الصحيحة»(٥).

إن «كاليجولا» الذى تملكته رغبة «المطلق» لايرضى بها، ويقرر أن يستخدم السلطة ويمارسها فى حرية مطلقة حتى النهاية، ولكن الإنسان لا يستطيع أن يهدم كل شئ دون أن يهدم نفسه.

إن مسرحية (كاليجولا) تشير إلى أن الإنسان لا يشعر بذاته إلا إذا تحرر، وبما أن الحرية، مثل القمر الذى أراد





امتلاكه، من المستحيلات، فإن شيئا واحداً يبقى بمواجهة اللامعقول؛ وهو التمرد على عالم فقد القيم.

إن التمرد احتجاج ضد اللامعقول، وهو كفيل بإنقاذ الإنسان من الوجود المرعب.

فاللامعقول والتمرد هما حياة الإنسان؛ اللامعقول فى الصلة، فى العلاقة بين الأشياء، فى علاقة الإنسان بالوجود.

فالعبث هو لامعقولية الحياة. إذن، فلنتمرد حتى ولو كان الموت جزاء.

وعن تعريف «العبث» عند ألبير كامى فى موسوعة المصطلح النقدى نجد:

«إن العبث عند كامى هو غياب التواصل بين حاجة الذهن إلى التماسك وبين فوضى العالم التى يعانيها الذهن، والجواب الواضح يكون إما الانتحار، أو على النقيض من ذلك، طفرة فى اليقين».

ويفرق كامى بين نوعين من الانتحار: جسدى وفلسفى[٦]»

لقد عالج «كامى» العبث فى(أسطورة سيزيف) وفى (الغريب) وفى مسرحية (كاليجولا). وفى (أسطورة سيزيف) يضع كامى فكرة الانتحار التى تطرح قضية «معنى الحياة»، ولكن كامى يرفض الانتحار، ويجعل من العبث بداية تدعو إلى تجاوزه، ومن المستحيل خطوة نحو الممكن. إذن، العبث نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفا وهذا ما عبر عنه كامى بقوله:

«إن البرهان الأول والوحيد فى صميم تجربة العبث هو التمرد»[٧].

من هنا،كان انبثاق التمرد فى فلسفة «ألبير كامى» الذى ينتهى إلى الحقيقة الموضوعية التى تثبت وجود الـ«أنا» ثم وجود الـ «نحن».



إن التمرد عند «ألبير كامى» تمرد ميتافيزيقى، وهو الذى ينبع من الشعور بعبث الوجود، وقد يؤدى إلى العدمية المطلقة، أما التمرد التاريخى، فهو تمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد، وقد يتحول إلى ثورات جماعية.

ويتحدث فؤاد زكريا عن الثورة والتمرد عند كامى فيقول:

«فى عصرنا هذا لم يعد التمرد، فى رأى كامى، تمرد العبد على سيده، ولا تمرد الفقير على الغنى، وإنما أصبح تمردا ميتافيزيقيا، أعنى تمرد الإنسان على وضعه وموقفه الإنسانى ذاته، فالتمرد الميتافيزيقى هو احتجاج على أوضاع الإنسان وعلاقته بالكون، وهو تأكيد لفردانية الإنسان وإنكار للأخلاقية. وهو سعى إلى تأكيد الذات إزاء عوامل اليأس ومظاهر الموت، ولكن على مستوى إنسانى شامل، لا على المستوى الفردى وحده.. هذا التمرد الميتافيزيقى يشجع على «الجريمة» أى على مظاهر القسوة والتنكيل والقتل التى يحفل بها عصرنا الحاضر، والتى بلغت قمتها فى الفاشية والنازية»[٨].

وقد يكون العبث دافعا سواء إلى تحطيم الذات (عن طريق الانتحار الجسدى) أو إلى المحافظة على الذات (عن

طريق الانتحار الفلسفى) أو الانتحار الذهنى بالقضاء على العقل.

إن العبث ما هو إلا علاقة انعدام التوافق بين الفرد والعالم، كامى يصور العبث باعتباره مزجا بين العاطفة والجمود. وينشأ العبث من الإحساس بالانعزال فى عالم مغترب، والإحساس بالقلق الغامض والإحساس بالاغتراب بالنسبة إلى أنفسنا؛ الأمر الذى يعد انعكاسا لصورتنا فى المرآة.

والإحساس بالغربة والاغتراب، هو الطاعون المشترك بينه وبين الآخرين.

إن ألبير كامى وجد أن حياة الإنسان تصطدم بتناقضات وعذابات الحياة، وأنه قد حكم عليه ظلما بأن يعيش وينشر الوحدة والانسجام وسط التناقض والاضطراب فى عالم غير عاقل.

إنه انعدام التوافق بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقى وانعدام المنطق فى تركيب العالم؛ الأمر الذى يكابده الذهن ويعانيه.

إن «العبث والتمرد والثورة» هى حياة ألبير كامى وفكره وإبداعه، وتعد مسرحياته صياغات درامية لفلسفته القلقة. والصراع والقضايا التى تثيرها هذه المسرحيات يؤديان تلقائيا إلى مأساة النفس؛ المأساة الميتافيزيقية التى يعالج فيها القضايا التى تثقل ضمير الإنسان فى القرن العشرين. وهى تعكس تطورا فكريا متصلا بالتجربة والحياة. ويمكن أن نقسم نتاجه المسرحى إلى مرحلتين:

١ـ مرحلة اللامعقول، فمسرحيتا (كاليجولا) و (سوء التفاهم) تعبران عن ميتافيزيقا اللامعقول.

٢ـ مرحلة التمرد، فمسرحيتا (العادلون) و (حالة الحصار) تعبران عن ميتافيزيقا التمرد.

وتتحدث سامية أسعد عن هاتين المرحلتين فتقول:

«إن تجربة اللامعقول ضرورية للإنسان بالقدر الذى تمكنه من تحرير وعيه وذلك بمحوها للآراء السابقة على التحقيق. إلا أنها لاتكفى، لأنها لا تقرر قاعدة للفعل أو السلوك والتمرد، تلك الحركة التى لا تقاوم والتى يثور بها الإنسان على الكون والموت، تمكنه من تخطى اللامعقول والإحساس بالوعى الحر.

هذا التمرد تمرد ميتافيزيقى، بمعنى أنه يناقش مصير الإنسان والعالم. وفكرة التمرد هذه تبدو فى «سوء التفاهم» و «كاليجولا» فى صورة سلبية هدامة، لكنها فى حالة «الحصار» و «العادلون» تبدو فى صورة إيجابية بناءة»[٩].

*

إن الرؤية الإخراجية لعرض (كاليجولا) الذى قدمته الفرقة الأكاديمية للمسرح بأكاديمية الفنون، من إخراج سعد أردش، جاءت تطرح مجموعة من التساؤلات أهمها:

كاليجولا هل هو إمبراطور؟ هل هو مصلح اجتماعى؟ هل هو إنسان عدمى يائس من إمكان الإصلاح؟ ولهذا فقد اختار الحل التدميرى الكامل لكل شئ.. حتى هو نفسه...؟

وجاءت الإجابة فى (الطاعون) ومشاكل الديكتاتورية فى حياة الشعوب.

إن كاليجولا رؤية للماضى بعين الحاضر، تكشف ما تنطوى عليه من تناقض وموت، وتؤكد أن نظام القطيع هو الذى يخلق الديكتاتورية ويجعلها تعيش.

وجاءت الرؤية الإخراجية فى أسلوب اصطلاحى، بهدف إيجاد معادلة إيقاعية بين العناصر المكونة للعرض المسرحى؛ بداية من دراسة النص وتحليل الكلمة وكل مدلولاتها، وعلاقاتها اللغوية والإيقاعية بمجموعة الكلمات، ليبعث منها الصورة الصوتية والحركية واللونية

التى تخيلها كائنا حيا يستمد حياته من حياة الممثل، ومن الوسائل المسرحية المبسطة، بهدف تحقيق المستوى العلمى والحرفى للممثل.

وعن فن الممثل يقول ألبير كامى:

«يجب أن يعانى الانفعالات التى يصورها بكل عنف وحدة. إن فنه هو الإثارة إلى أقصى درجاتها، وأن يتوغل إلى أبعد الحدود فى حياة الغير»(١٠).

إن كامى، حين يطلب أن يعانى الممثل الانفعالات التى يصورها، يقلل الدور الرمزى للممثل باعتباره بطلا لفلسفة العبث. فالممثل هو الذى يمثل الإنسان اللامعقول، أى الإنسان الذى يكابد. إن الدور يخلقه ويؤديه، ويكتمل هذا الدور فى حدود بعينها من الزمان والمكان.

ويعد المسرح ذاته رمزا لملابسات الحياة كما يكشف عنها العبث، وهى الملابسات التى يتحتم على الإنسان اللامعقول أن يوجد فيها. فجدران المسرح ترمز إلى «الجدران اللامعقولية»، وخشبة المسرح ذاتها ترمز إلى عنصر اللامعقول وجوهره، كما يوحى الستار الذى يسدل فى آخر المسرحية بحتمية الموت.

وأهمية الجسد بالنسبة إلى الممثل تجعل منه رمزا للإنسان اللامعقول. إن تأكيد كامى أهمية الجسد هو ما جعله يرى فى التمثيل حلا للتناقض بين وجدانية جسده و تعدد الأدوار التى يؤديها هذا الجسد طوال حياته. فالممثل يجمع فى عملية واحدة بين التفرد والتعدد، تفرد جسده والتعدد الذى يصبو إليه عقله.

عن فن الممثل من وجهة نظر المخرج يقول سعد أردش:

«إن (العقل) والطاقة العقلية المشعة هما الوسيلة لتجسيد المعانى، والألوان والأفكار، والتوجهات التفسيرية، وهما الوسيلة لعقد تواصل فكرى حى مع الجمهور من خلال الكلمة والمدلول وقد حدد العقل هذا المدلول. بحسب التفسير الإنسانى الذى يأخذ به الممثل.

والعقل بهذا المعنى يصبح الوجه الآخر للوجود الإنسانى؛ بحيث يصبح أداء الممثل «فكريا» ويصبح الممثل مفكرا يواجه المتفرج «المفكر»، لا «المتفرج المتلقى».

وإذا كان الرمزيون من أمثال ماير هولد وأتباعه قد أسندوا للعقل عند الممثل الوظيفة الأساسية والإبداع، وأسندوا إليه مهمة التوصل إلى صورة أدائية ترتفع فوق مستوى الواقع وتستبعد كل ما هو أرضى وقبيح، وتحمل ذلك الانفعال تلك الرعشة البدنية والحركة البيولوجية، فإن منهج الرائد الاشتراكى برتولد بريخت هو الذى كشف على نحو كامل عن الوظيفة الاجتماعية لعقل الممثل فى إبداعه. إن العقل عنده هو أداة التفسير الاجتماعى، وهو الذى يحقق المعادلة الصعبة فى تحقيق الوجود الثلاثى الذى يريده للممثل على خشبة المسرح، فهو يريد له أن يكون ذاته أولا، والشخصية ثانيا، والناقد الاجتماعى ثالثا»(١١).

والفن المسرحى هو تعبير عن الإنسان الذى يشكل مركزاً ومحوراً للكون والمجتمع. ومصمم المناظر والملابس والإضاءة يساهم فى بناء المناخ التشكيلى للعرض المسرحى بلغته البصرية التى يعبر بها عن البناء النفسى والاجتماعى والاقتصادى، ويبدع رؤية تشكيلية تتواءم والرؤية الإخراجية للنص المسرحى. لذلك، جاءت الرؤية التشكيلية بالأسلوب الاصطلاحى الذى يتعامل مع الفراغ المسرحى، على أن خشبة المسرح ليست إلا خشبة مسرح وكل ما عليها تمثيل فى تمثيل.

وعملية مسرحة المسرح لها لغتها الخاصة النابعة من قدرات المسرح التقنية.

إن هذا الأسلوب يتعامل مع التجريدية بدرجات مختلفة، ويحوى فى داخله أساليب عدة، كالشكلية التى تمضى فى البعد والتجريد عن الواقع الموضوعى.

إن المناظر التجريدية هى المناظر «المؤسلبة»؛ أى التى تميل إلى الاختزال الشديد بدلا من المحاكاة أو التمثل الحرفى، ومن ثم، فهى لا تحاول خلق صورة مسرحية واقعية، وإنما تسعى إلى خلق مناخ تشكيلى يعتمد على عناصر أربعة هى:

١ـ الخلفية التشكيلية (ستار خلفى وضعت عليه حبال من الليف).

٢ـ الجوانب أو الأجنحة وهى عبارة عن تشكيلات مجزأة بأسلوب الخلفية نفسه.

٣ـ كل الجزئيات المتحركة أو الثابتة التى تشغل سطح خشبة المسرح مثل: كرسى كاليجولا، المنضدة، والمقاعد فى بيت شيريا.... إلخ.

٤ـ مقدمة خشبة المسرح.

إن الصورة المرئية المسرحية كل متكامل، وأساسها فى هذا العرض القيم الخطية لجسم الممثل أو أجسام مجموعة الممثلين، كأشكال متحركة فى الفراغ المسرحى تتقابل وتفترق، وتتباعد وتتواجه، فتملأ الفراغ المسرحى حياة.

لقد التزم المصمم بالشكلية عند تجسيد نص (كاليجولا)، بهدف تقديم منطقة للتمثيل فوق خشبة المسرح، دون تحديد مكان للأحداث، إنها مجرد منطقة مسطحة وعارية ومحاطة بستائر ذات لون أسود عليها ستائر أخرى من التل الرمادى الشفاف مركب عليها تشكيلات لحبال الليف بلونها الراكز الباهت، وتهدف إلى إخفاء عمق الخشبة وجوانبها، وإلى تحديد البقعة التى يتحرك فيها الممثلون، بهدف تهيئة مساحة فارغة للمخرج ينثر فوقها الممثلين بإيقاعات وتكوينات فنية، وفى العمق، عند منتصف الجزء العلوى من الفوندى الخلفى، نرى القمر كشكل جنينى يتلون بألوان الإضاءة ودرجاتها.

ولقد حاول المصمم أن يؤكد الحالة المطروحة من خلال المناخ المحيط بكاليجولا، والتعبير عن عالمه الداخلى: الموت، الحب، المستحيل... إلخ، من خلال ذلك التوتر والتناقض بين عالم كاليجولا والمجتمع.

لذلك، جاء اللون الأسود يشكل الفراغ المسرحى، ويحيط بالعرض كله، بكواليسه وبراقعه وخلفيته التشكيلية.

وجميع وحدات المناظر تسبح فى ذلك الفراغ الذى يشكل رقعة بلا حدود تحتوى كل الأشياء، وتكسر هذا الفراغ خطوط الحبال الليف المتتالية بحلزونية بتكرار يعكس انحلال المكان.

وجاءت المناظر تعكس التشويه العقلى والعاطفى الذى تعانى منه الشخصيات، وحاول المصمم أن يجد رموزاً صحيحة للتعبير عن واقع الحياة الداخلية للشخصيات، والتوتر الذى يسود المكان يصدر عن اجتماع الإحباط الأخلاقى مع التحليل العقلى، والإحساس بالعبث هو الإحساس بالغربة والاغتراب، هو الطاعون المشترك بينه وبين الآخرين.

ويتحدث جون كروكشانك عن العبث عند كامى فيقول:

> «يقصد كامى من لفظة العبث، بوجه عام، انصرام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقى وبين انعدام المنطق فى تركيب العالم، الأمر الذى يكابده الذهن ويعانيه»[١٢].

إن العبث عند كامى ينشأ من العلاقة بين الفرد والعالم، بين الحاجات المنطقية للإنسان وانعدام المنطق

فى الوجود. إن هذا المناخ أو الجو هو الذى يسيطر على حدث المسرحية، ويهيئ المشاهد لمواجهة واقعة مفجعة مأساوية، عن طريق الحوار المتوتر العصبى، وبتصوير الطبيعة ذات الليل الدامس شديد البرودة، مثل لحظة دخول كاليجولا بعد موت دروزيلا.

إن التوتر الدرامى هو اللحظة التى تبلغ فيها الحدة الانفعالية ذروتها. والممثل جزء من التشكيل الكلى للعرض، والجو النفسى هو توليفة يتداخل فيها الممثل واللون والحركة والإيقاع الموسيقى مستهدفا كسر حواجز الإيهام بين خشبة المسرح والمشاهدين.

وإعطاء العرض شكل النحت البارز والغائر، من خلال تشكيلات الحبال المصنوعة من الليف على التل كسطح شفاف، يهدف إلى إعطاء الفراغ المسرحى قيمته المجردة واحتوائه فكرة النص عن طريق الصياغة الفنية بالوسائل المسرحية البحتة. تلك الصياغة تنشط خيال المتفرجين وتحدث عملية جدلية بين المبدع والخامة التى يشكل بها الفراغ من خلال مفهومها وإمكاناتها، هذا إلى جانب الجدلية مع المجتمع والتاريخ والمضمونات المطروحة.

إن هذه الرؤية التشكيلية، ومن وجهة نظر المصمم، تحرر المسرح من أسر المناظر التاريخية، فالدلالات التى تتولد من تزاوج الإضاءة الملونة والكتل والأسطح تؤدى إلى خلق المناخ الدرامى المناسب لتراجيديا الإنسان المعاصر.

وبالاعتماد على توظيف خامة القماش للتشكيل فى الفراغ من خلال حركة الممثل مع الضوء الساقط عليها فى عملية عضوية، تم إيجاد الحالة المسرحية واعطاء مجالات متعددة للرؤية من زوايا مختلفة، مما جعل المشهد أشبه بعمل نحتى، ومما حطم الجمود بإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء بشكل متجدد خلال العرض مع كل حركة وتصاعد وتغير فى الأمكنة؛ حيث تولد فى الفراغ كتل وأسطح تغير فى الرؤيا وتؤكد قيمة الديمومة. لقد تمت تلبية الحاجة إلى إعادة النظر فى الصيغة التى يتم بها تشكيل الفراغ المسرحى نتيجة لظهور نظريات جديدة فى التصميم المسرحى خاصة، والفن التشكيلى عامة، بفروعه المختلفة التى كان لها الأثر الأكبر فى تطور تشكيل الفراغ المسرحى الذى يعد أحد الأركان الأساسية فى العملية التصميمية المسرحية بجوانبها الشكلية والوظيفية.

وكان على المصمم اكتشاف الصفات الأساسية لكل من:

الشكل، والبناء، والخامات.. بهدف تنمية الابتكار، وكشف علاقات جديدة، والاستمتاع بالقيم المرئية والتعمق فى تركيب الصورة المرئية وبنائها، واستخدام بعض الخامات الحديثة وطرق توظيفها، محاولا إعادة اكتشاف علاقات تشكيلية داخل الفراغ المسرحى ودفع المشاهد إلى الوعى والتيقظ، فنحن نعيش عصرا مضطربا ينعكس فيه الماضى الذى هو مرآة للحاضر المعاصر.

لقد كان السؤال الملح على ذهن المصمم هو:

هل تقدم (كاليجولا) من خلال الإطار التشكيلى الموحى بالعظمة الرومانية بأسلوب تاريخى كلاسيكى يتحرى المطابقة التاريخية للمناظر والملابس؟ أم تقدم بأسلوب تجريدى رمزى لا يحدد زمانا معينا؟

وهذا السؤال الأخير يعطى حرية للإبداع بعيدا عن القيود الفنية التقليدية للطراز الرومانى؛ خاصة أن النص الدرامى والرؤية الإخراجية يسمحان بذلك.

واختار المصمم فى خطته التشكيلية الأسلوب التجريدى الرمزى، اعتمادا على منطق المسرح مسرحا، وجاء التصميم ليعكس ما يمليه الفكر فى النص المسرحى. وكان الهدف الأساسى للتصميم فى هذا العرض هو البحث عن الجوهر الديناميكى للتشكيل فى الفراغ المسرحى، وليس البحث فى الشكل الظاهرى للطراز الرومانى.

فالحقيقة تكمن فى أعماق الأشياء، ومن ثم يتم التعبير عنها من خلال الرمز والإيحاء والتلميح، لأنها مثيرة للمعانى فى الأذهان.

إن تحرير الممثل من أسر المناظر التاريخية له أثر بالغ الأهمية على الجمهور الذى يشترك بخياله بصورة أكثر فعالية؛ بحيث تصبح الأفكار واللغة فى أهمية الحدث المسرحى.

وللتصميم إيقاع بصرى يتوافق مع الإيقاع السمعى للحوار والمؤثرات والموسيقى، وهذا التوافق يضفى على العرض المسرحى جوا خاصا يساعد المتفرجين على متابعة العرض المسرحى. لذلك، أخذ المصمم فى البحث عن نوعية المناخ الذى يجعل الطاغية يعيش، خاصة أن العبث جزء من حياتنا.

إن الطاعون بالنسبة إلى كامى لا يعنى الوباء فى حد ذاته بل المصاعب الكبرى التى قد تشمل الديكتاتورية والاستعمار وقهر الإنسان للإنسان، وهو يرى أنه مهما كان المصاب جللا فلابد له من نهاية. وقد جاءت الحركة التعبيرية فى الباليه لتعطى نوعا من التكثيف لفكرة الطاعون، وما يشبه المرآة لكاليجولا.

ولتشكيل الفراغ المسرحى، كان لابد من طرح مجموعة من الأسئلة من أجل الوصول إلى خطة تشكيلية محكمة للفراغ المسرحى، خاضعة لمعطيات النص الدرامى، وللرؤية الإخراجية. وهذه الأسئلة هى:

١ ـ أى القيم الدرامية يجب تأكيدها؟

٢ ـ كيف يمكن الحصول على التنوع فى مناطق التمثيل من خلال الإكسسوارات لمحدودية الظروف فى ظل محدودية الإنتاجية؟

٣ ـ كيف يمكن معالجة كرسى كاليجولا تشكيليا؟

٤ ـ العملية الجدلية، بين المبدع والخامة التى يعمل بها من خلال مفهومها وإمكاناتها؟

٥ ـ كيف يمكن توفر عنصر الابتكار فى التنفيذ الذى من شأنه أن يخدم التصميم؟

٦ ـ ما الألوان التى يمكن استخدامها فى الملابس من حيث هى شكل متحرك فى الفراغ المسرحى؟

٧ ـ الفراغ المسرحى بمستوييه الأفقى والرأسى، ودور الإضاءة فى تحويله إلى عالم حسى موحد، ومدى ما يتوقع أن تحدثه فى تغير الأمكنة؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة كان لابد من البحث عن دلالات بصرية تتحرك فى الفراغ المسرحى الذى هو عنصر وسيط بين النص والعرض؛ فهذا الفراغ يتم فيه تجسيد العرض. من هنا، لم يهتم المصمم بالمنظر المسرحى بوصفه زخرفة داخلية، بل من أجل تأكيد المكان الذى يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الجدل وتأكيده، وذلك باختيار دقيق لعناصر التصميم، من شأنه أن يحرك مخيلة المشاهدين، وأن يخلق مناطق للتمثيل ويقدم دوافع الحركة للممثلين.

وقد استخدم المصمم أسلوبا تجريديا لا يهتم فيه بالتطابق بين الشكل الظاهرى ومعطيات التاريخ، وذلك من أجل طرح معان كلية والنفاذ إلى ما وراء الشكل الخارجى. والمسرح فن يميل إلى التجريد والرمز والإيحاء، فمن الممكن أن يشير كرسى مثلا إلى العرش كما حدث فى هذا العرض (كرسى كاليجولا).

أما المناظر، فلابد أن تكون بسيطة؛ غاية فى البساطة، ولايحتاج الأمر إلا إلى صورة خلفية للدلالة على مكان المشهد مثل قصر كاليجولا أو بيت شيريا.. إلخ، وهذه البساطة فى المناظر من مستلزمات سرعة تغيير المشهد من مكان لمكان على المسرح.

وألبير كامى من الكتاب الذين يعتبرون أن مجالهم الحقيقى فى البحث والدراسة هو نفس الإنسان لامظاهره المادية، وكل مظهر مادى له دلالة نفسية.

وعن الفن المسرحى يقول ألبير كامى:

«المسرح دير بالنسبة إلى.. يخبو صخب العالم أسفل جدرانه، وداخل سوره المقدس، لا تكل جماعة من الرهبان العالميين الذين

وهبوا أنفسهم لغاية والتفتوا إلى عائل واحد، من أعداد القداس الذى سيحتفل به لأول مرة»

«لا قيمة للمسرحية إلا بإدخال المصدر الإنسانى كله فى الاعتبار، بكل ما فيه من بساطة وعظمة. وذلك على غرار مسرحنا الكلاسيكى والمآسى اليونانية»

«إن من يريد إخراج مسرحية إخراجا حسنا، عليه أن يعرف وزن الديكور بذراعيه. إنه لقانون فنى هام. ومن جهتى أنا أقول إننى أحب هذه المهنة التى تضطرنى إلى أن آخذ بعين الاعتبار الدراسة النفسية للشخصيات، وفى الوقت نفسه موضع مصباح ما، أو أصيص زهرة، أو نوع قماش، أو وزن صندوق ينبغى أن يرفع إلى أعلى المسرح»[١٣].

وفى هذا العرض، كان الهدف من التصميم هو إعطاء مجالات للرؤية متعددة من زوايا مختلفة: «كرسى كاليجولا» من حيث هو عمل نحتى، وتحطيم الجمود. وإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء بشكل متجدد وفى كل حركة جديدة، تضاعف الأمكنة وتغيرها، وتولد فى الفراغ كتلاً وأسطح تغير فى الرؤيا وتؤكد قيمة الديمومة. والإكسسوارات والأثاث يحددان مكان الحادثة الدرامية بشكل مكثف وعام، أما الإكسسوارات الخاصة بالممثلين فهى مكملة للأداء الحركى فى التعبير ومكملة للشكل العام للصورة المرئية.

إن هدف المصمم كان إحداث التأثير والتخيل وليس الوصف والنقل. والفراغ المسرحى فراغ مجرد وروح البحث والكشف هى الهدف الأسمى.

إن الخيال أساس التفكير الإبداعى، الذى يؤدى إلى الإبداع، ويرتبط هذا الخيال ارتباطا وثيقا بتمثيل الرموز الداخلية وإخراجها على شكل صور مرئية، فالرؤية الفنية هى عملية إبداعية تؤدى إلى صور بصرية وتعتمد على التعاون الوثيق بين العين والعقل.

ويعتمد الإدراك البصرى على عدد من العوامل بعضها أساسه سيكولوجى، وبعضها الآخر أساسه ثقافى أو حضارى أو تقليدى.

لقد جاءت المناظر فارغة فى انتظار الحضور الحى للممثل من حيث هو شكل متحرك بملابسه، مع حساب الفراغ الذى سيتحرك فى إطاره الممثلون خلال عناصر يستدعى الحدث وجودها؛ مثل كرسى كاليجولا الذى جاء تصميمه ترديدا للدائرة، ويشكل كتلة تضيف وزنا إلى الممثل الذى يقف إلى جواره، أو يحركه وهذا أيضا بهدف تأكيد شخصية كاليجولا داخل الفراغ المسرحى، ولأن تصميم المناظر لهذا العرض كان يتطلب إبداعا دقيقا لمكان يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الحدث وتأكيده، فقد عمد المصمم إلى اختيار الخطوط المنحنية التى تتضمن حركة تقترب من الحياة. وبتكرار المنحنى نفسه مرات عدة فإننا نشعر بالتعب والإجهاد. إن الخط المتعرج يتصف دائما بإثارته للذة جمالية، والخط المنحنى هو خط مستقيم أصلا ينحنى لإعطاء قدرة تعبيرية تسمح بالليونة فى اعوجاج الخط. لقد حاول المصمم، عن طريق الخط والملمس، أن يخلق التوتر فى عمق الفراغ المسرحى بهذه الخطوط، بهدف إيقاظ الجهاز العصبى للمتفرج بشكل متعمد وإحداث إرباك للإدراك الاعتيادى للصور المرئية المسرحية؛ حيث تبدو الأشياء أو الأشخاص فى الفراغ المسرحى على أبعاد متناظرة فى حين أنها فى الواقع تكون على أبعاد مختلفة. إن الترددات الخاصة بالخطوط فى الخلفية تحدث ذبذبات بصرية مستمرة وتوترات أنتجت لغة تشكيلية فى الفراغ المسرحى تعبر عن عالم يقع خلف عالم الوعى، والإنسان يتعامل مع الحياة من خلال شبكة من الرموز تزداد تعقيداً مع مراحل تطوره الحضارى، مثل استخدامنا اللون الأحمر مثلا للدلالة

على الخطر؛ ذلك أن اللون الأحمر هو لون الدم الذى ينذر بالموت، ونحن نجرد اللون الأحمر من الدم ونتعارف على أنه رمز للخطر. إلا أن مثل هذه الرموز المجردة تؤكد انفصال العلاقة بين الرمز ومدلوله؛ حيث يمكن أن نستبدل به رمزاً آخر للدلالة على المعنى نفسه، مثال رسم جمجمة للدلالة على الخطر.

أما الرمز الفنى بمفهومه الجمالى، فله دلالته التى لاتفرض عليه من خارجه، إنما نستمدها من تأملنا له وانفعالنا به، لأن العلاقة بين الرمز ودلالته هى علاقة عضوية، ولذلك لا يمكن أن نستبدل به رمزاً آخر دون أن تتغير دلالته. كما يتميز الرمز الفنى بعمق الدلالة وتعدد مستوياتها، مما يكسبه الخصوبة والثراء الفكرى والوجدانى. أما تكرار تداول الرمز للدلالة على المعنى نفسه، فمن شأنه أن يحوله إلى نوع من العلاقات المتفق عليها.

إن مفهوم الرموز مفهوم أساسى لفهمنا المناخ النفسى التشكيلى، يمكننا من مناقشة مسائل تجريدية. وفى الصورة المرئية المسرحية، يتم التعبير عن المشاعر والعواطف الإنسانية خلال الرمز؛ حيث تستخدم الألوان والخطوط والأشكال لنقل المعانى التى لا يمكن إيصالها خلال اللغة الاعتيادية.

ويعرف «قاموس أوكسفورد» الرمز بأنه:

«شئ جرى الاتفاق العام على عده تجسيدا أو تمثيلا أو استدعاء لشئ آخر لامتلاكه مواصفات متجانسة، أو بسبب التداعى فى الواقع أو الفكر».

لقد لعبت الرموز دائما دورا مهما فى الفنون البصرية؛ فالخطوط المنحنية والدوائر والحلزونيات كلها «دلائل بصرية» داخل الصورة المرئية المسرحية. والخطوط المنحنية بشدة التى تكثر فيها الاستدارات تعبر عن الضعف والانحلال وتوحى بالاضطراب والارتباك. والمنحنيات المتكررة تثير أحاسيس بحركات ديناميكية، ويتوقف تحديد الأحاسيس الناتجة عنها على مدى شدة ورخاوة الانحناءات ومعدل تكرارها.

والدائرة هى سلسلة من المنحنيات المتصلة وهى رمز للابداية وللانهاية، وهى كل قائم بذاته. وقد كانت الدائرة من الرموز المهمة للجنس البشرى كله، ذلك لأن الدائرة أو الكرة تعبر عن الوحدة الكلية بين الطبيعة البشرية والبيئة. وفى الأديان البدائية تستخدم الدائرة رمزاً للكمال النهائى. والدائرة تعرف هندسيا بأنها المستوى المحاط بخط منحنٍ مقفل على بعد ثابت من نقطة هى مركز الدائرة.

والعين، حين تدرك شكل الدائرة. تقوم بعدد من التوترات العضلية التى تتسم بالاتزان أو التعادل، ثم لاتلبث أن ترتد عن المركز الذى يعتبر بمثابة مركز ثقل، مما يولد إحساسا بالتكافؤ المطلق، وهذا الإحساس هو الذى يشعرنا بالنقاء الجمالى للدائرة من حيث هى شكل هندسى.

إن الدائرة لها شكل حركى ديناميكى. ومحيط الدائرة يحددها ويفصل بينها وبين الفراغ الذى حولها؛ فهذا الخط الخارجى ليست له أية صفة استقرارية بل هو دائما يولد شعورا بالحركة، فالعين تجرى على إطارها الخارجى دون توقف ودون تمييز بين البداية والنهاية. الدائرة شكل أساسى له خواصه المتكاملة ومظهرها الجمالى وشكلها يتأثران بالمحيط الذى حولها.

ومحيط الدائرة يفصل مساحتها عن الفراغ الذى حولها ، وذلك لأن هذا الخط الخارجى لا يملك أية قيمة استقرارية بل هو دائما يعطى شعورا بالحركة.

إن الشكل الدائرى ومشتقاته أصل كل الكائنات العضوية الحية فى الوجود. فالحبوب والثمار والأزهار والقواقع ترجع إلى الدائرة ومشتقاتها التى تربطنا أكثر من ذلك بالخلية والجنين والجنس، وتستريح إلى الدائرة أنفسنا أكثر من غيرها من الأشكال، فأعيننا تجرى على إطارها الخارجى دون توقف ودون تمييز لبداية أو نهاية.

والحلزونيات هى أيضا من مشتقات المنحنيات والدوائر، وهى قد ترتبط، بمشاعر الصائد؛ حيث يدور حول فريسته ليضيق عليها الخناق حتى يقتلها، أو مناورات الذكر حيث يدور حول أنثاه حتى يستحوذ عليها.

إن الاستجابة للرموز المجردة تختلف من شخص إلى آخر نتيجة للثقافة بشكل عام والتشكيلية منها بشكل خاص، وهى راجعة لنوع خبرات المتفرج.

فالرمز «كرسى» قد ينظر إليه نظرة اصطلاحية، على أنه وظيفة مرتبطة بوظيفته حين يستخدم للجلوس. والمصمم يرى من ناحية أخرى العلاقات الجمالية فى تشكيله وتركيبه، فالمصمم يبحث عن العلاقات التشكيلية وينظر إليه بالمنطق الشكلى والوظيفى معا. والمتفرج يضفى على الرمز الموجود أمامه داخل الصورة المرئية المسرحية معانى تتناسب وخبراته الماضية. وتختلف الرؤية من متفرج إلى آخر باختلاف الثقافة والاستعداد، ومدى الخبرة الجمالية، ويترتب على هذا الاختلاف تغير فى المعنى الذى يدركه كل شخص.

كيف نقدم عرش (كاليجولا) على خشبة المسرح؟

لسنا بحاجة إلى أن نرى قاعة من قاعات القصر، ولكننا يجب أن نقدمها من خلال مفهوم المناخ الذى يحوط الممثل. وهذا المناخ لن يجده المخرج إلا فى العلاقة بين العناصر الحية والعناصر الثابتة فى المسرح. وقد جاء التصميم ليقدم تصورا لكاليجولا داخل مناخ العرش، ويقوم هذا التصور على التخلص من كل ما هو محاولة لتصوير الواقع الخارجى السطحى، سعيا إلى تصوير المناخ الداخلى للمضمون داخل المكان، وذلك من خلال تصور فلسفى ينبع من عنصرين تشكيليين: الإضاءة والظلال، والجسم الحى الذى يكون خطوطا رأسية فى الفراغ المسرحى، وتجسُّد هذا التصور فى المناخ من خلال درجات اللون الواحد، دون اللجوء إلى أى وحدات زخرفية لتأكيد المناخ النفسى والحسى للدراما من خلال أنصاف ظلال تخلق منها الإضاءة رموزا. لقد اهتمت الحركة التجريدية الرمزية بالمطلق فى الفن سعيا وراء القيم الجمالية الخبيئة فى عالم التشكيل.

لقد جاء التصميم لكرسى العرش، لكاليجولا، يحمل إحساسا قويا بالشكل العضوى الذى يعطى نوعا من الحيوية بالخط المنحنى نصف الدائرى من أعلى، والذى يوحى بدوام واستمرار الحركة. (ش ١) (أ).

والفراغ الدائرى فى ظهر الكرسى أعطى حركة داخلية لتحقيق الغرض الوظيفى منها. فهى المستحيل الذى ينهى حياة كاليجولا. ويشير ملمس الكرسى إلى خواص سطح المادة ناعما ولامعا، والملمس هو الذى يميز مساحة عن غيرها أو سطحا عن غيره، فيجعله واضحا ومؤكدا ويؤدى إلى إثراء الكتلة، هذا إلى جانب مهم جدا وهو تباين ملمس الكرسى مع الخلفية الخشنة أو المناخ الخشن الذى يتحرك بداخله الكرسى.

إن العلاقة الوظيفية بمقياس جسم الإنسان هى العامل الأساسى فى التصميم العضوى للكرسى، هذا إلى جانب تأثير الخامات (الألومنيوم) والإنشاء، ومن وراء كل ذلك يظهر الهدف من الكرسى، بوصفه دلالة بصرية للتعبير عن السلطة والديكتاتورية، فهو بسطحه اللامع البراق يعبر عن الرسمية والحضور الدائم.

إن كرسى كاليجولا يعتبر هدفا لجذب النظر، فهو يمثل الكيان الموجب داخل الفراغ المسرحى؛ فالمجال البصرى يحمل شكلين أحدهما موجب هو الكرسى والآخر سالب هو الفراغ.

إن تحريك كرسى كاليجولا فوق أرضية خشبة المسرح أعطى الجو العام ديناميكية محققا ما فى النص من حركة وقوة وخلق إيقاعات وتكوينات فنية متعددة. وقد كان الهدف الرئيسى للمصمم هو التركيز وتأكيد الانتباه على كرسى كاليجولا كمرآة، وعلاقته بكاليجولا

(على الفكرة الرئيسية فى المسرحية)، وحذف كل التفاصيل الخارجية للمناظر، وتأكيد أن الشخصية الرئيسية تعيش فى عالم ضبابى، يجعل مظهر المناظر يبدو كما لو كان شفافاً ومتداخلاً بالخطوط التجريدية.

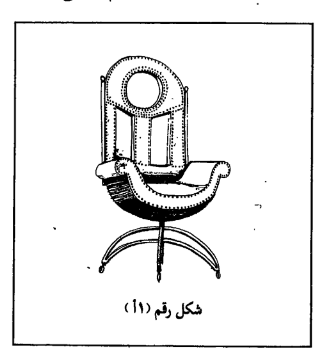
وكان من أهم العقبات التى طرحت نفسها:

كيف يحرك كرسى كاليجولا داخل الفراغ المسرحى بحركات سريعة وسلسة فى الوقت نفسه؟

إن المناظر المسرحية تمثلت فى جدران واهية متداعية كلها شقوق، تنذر بالسقوط حول كاليجولا.

أين نحن؟

لا شئ يذكرنا بعصر ما، ويجب الابتعاد عن التفاصيل كافة التى تستحوذ على الانتباه، والتركيز على الكلمة الفلسفية. لقد جاء الأسلوب تجريديا، وهذا أثار نوعا من الجدل بين الجماهير الخاصة والعامة، لارتكازه على التجريد أساسا لحل مشكلات الفراغ المسرحى. لقد استوحى المنظر المسرحى من الخطوط التجريدية بهدف البعد عن الزمان، أى زمان، بتفاصيله ودقته المكانية. كما ارتبط هذا الأسلوب بمحاولة تحطيم الصيغ المألوفة



شكل رقم (١أ)

للمناظر المسرحية التاريخية والاهتمام بالقيم التشكيلية فى الفراغ المسرحى، لذلك اعتمد المصمم على مزيج من الفراغ والنسب الجمالية بالحركة المستمرة لكرسى كاليجولا تحت الإضاءة الملونة، لتمتزج مع الملابس وتسهم فى خلق الإيقاع والجو العام للعرض المسرحى، وإحداث التوازن من حيث توزيع الحركات والشخصيات والألوان والظلال والإضاءة.

وقد اتسقت حركة الممثلين داخل الفراغ المسرحى (جماليات الجسم من خلال الخطوط)، إذ تناغمت خطوط جسم الممثل وحركاته وإيماءاته، تناغما كاملا، مع خطوط المناظر التجريدية حتى يتم الاتحاد بينها فى إيقاع مميز.

كما تنوعت ألوان المنظر وفقا لتغيير الجو النفسى للمشهد المسرحى بالإضاءة. ومع حركة الإضاءة تتغير نقاط التركيز المطلوبة فى أماكن متعددة، وتتغير تبعا لذلك إيقاعات الخطوط فى اتساق مع حركات الممثلين ذات الإيقاع بحثا عن أشكال جديدة للتعبير، مع خلق الظلال المختلفة بأجواء العرض بدلا من الإضاءة المسطحة. لقد كان هدف المصمم هو الوصول إلى الكليات العامة، دون الخوض فى تفاصيل لا جدوى من ورائها. ولا توجد تجربة تشكيلية عديمة الصلة بالطبيعة، بل إن كل تجريد له صلة بالجزء الموضوعى من الحياة، وله أصل فى الطبيعة.

إن التصميم التجريدى يمر بمراحل تطور ولا يقوم فيه المرئى من الأشياء إلا بالبداية، وكلمة «مجرد» معناها استخلاص أو إبراز جوهر الشئ. وهذا الاتجاه يعتمد على الإيقاع فى الخط واللون ليعبر عن الحساسية الجمالية بشكل مجرد مثلما تفعل الموسيقى.

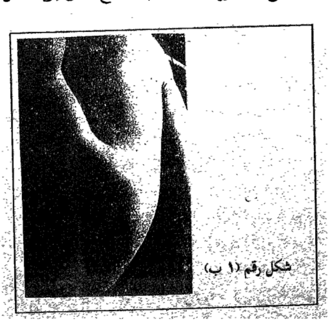
لقد عمد المصمم إلى أن يبدأ بدراسة العلاقات الفنية فى الخطوط والأشكال لجسم المرأة بوصفه طبيعة ظاهرة، ثم تطورت الدراسة من الجسم المرئى إلى خطوط وأشكال تقل صلتها بالظاهر من المرئى وتزداد صلتها بالمعنى

المستور وراء المرئى، إلى خطوط وأشكال لها كيانها الفنى فى ذاتها بصرف النظر عن المرئى، إلى خطوط وأشكال ذات علاقات فنية عميقة بالمرئى. إن الصيغة التى كان يهدف إليها المصمم صيغة ملخصة مجردة لجسم المرأة. (ش ١) (ب).

ويعرف الخط «برنارد مايرز» فى كتابه عن الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها فيقول:

«قد يكون محيط (كذا) لمساحة معينة أو شكلا أو أداة للتحديد، ويقوم أيضا بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفراغ، وأحيانا يكون الخط وصفيا، كما يساعد على إيجاد الإحساس بالصدق تجاه الطبيعة (مثلا الخطوط المحفورة العميقة المتقاطعة التى تعطينا الظلال) أو قد تكون خطوطا رمزية مثل وظيفتها عندما يكون التعميم وسيلتها لتنقل إلينا حقيقة شاملة بدلا من الحقيقة المعنية. وطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة كما نتبعها، فقد يكون اتجاه الخط مستقيما أو منحنيا، منفصلا أو ممتدا»[١٤].

ويستطيع الخط أن يجعل العين منحرفة إلى أعلى لتعطى الشعور بالعظمة، وقد يدفع العين إلى أسفل


شكل رقم (١ ب)

ليعطى الشعور بالانقباض والحزن. والخطوط المنحنية دائما خطوط حركة؛ منحنيات عاطفية مندفعة سريعة تمثل الطبيعة القاسية كأنها تعطى الإحساس بالعنف والشره، كأنها ضربات سياط. وقد استخدم الرومان الخط المنحنى فى الكثير من الأوانى والتماثيل، والخط المنحنى فى الطبيعة نراه فى خطوط كثبان الرمال ويحمل معنى الأنوثة.

فإذا درسنا آنية رومانية من الأوانى ذات الرقبة الضيقة والأيدى الصغيرة، التى كانت تستعمل فى حفظ الخمور وأنواع الزيوت، نجد المهارة الرومانية الخطية، ونرى الخط الخارجى ينحنى برقة على شكل الآنية ليتجاوب هذا الخط الخارجى مع الانتفاخة الرقيقة لجسم الآنية (ش ٢) (أ، ب).

إن للخط دلالات كثيرة؛ فهو بوصفه حداً يفصل بين المتناقضات الموت والميلاد، الليل والنهار، وبوصفه رمزاً يفصل بين الإرادة واللاإرادة، بين المعلوم والمجهول، بين الوجود والعدم، بين النهائية واللانهائية.

لقد بنيت فلسفة التصميم على الصراع بين السالب والموجب وبين القاتم والفاتح، إنه فراغ سلبى، وهناك أشكال إيجابية تتحداه بوجودها، هذا إلى جانب التعبير المطلق عن الحركة والسكون من خلال الوحدة الساكنة والوحدة الحركية. وهناك نوعان من الوحدة، وحدة ساكنة تظهر فى التكوينات الخطية فى الخلفية التشكيلية، وهى سلبية وغير فعالة وتعتمد على الخطوط المتكررة، بينما تكون الوحدة الحركية (كرسى كاليجولا) حاسمة وحية وفاعلة ومتدفقة.

والصراع فى الفنون الفراغية هو ذلك التوتر البصرى الذى ينتج من الفراغات أو المسافات الفاصلة بينها، أو عن اختلاف ألوان العناصر، أو ينتج عن التباين وملمس السطح (كرسى كاليجولا الناعم اللامع والخلفية الخشنة الباهتة)؛ فهو ــ باختصار ــ ذلك الصراع الذى ينتج عن التنويع فى خصائص الوحدات البصرية.

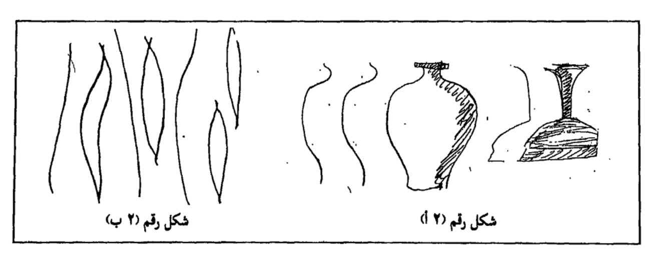
والتباين هو إحدى الوسائل التى تعمل على سيادة جزء على ما حوله (القمر). والسيادة عن طريق الملمس تتضح إذا وجدت مساحة ملساء صغيرة وبجوارها أخرى كبيرة خشنة الملمس، إذ سوف تسود الأولى، هذا إلى جانب أن الجسم المتحرك يسود فى الفراغ الساكن، أى أن السيادة تتحقق هنا عن طريق الحركة والسكون. إن طابع التصميم وتميزه ينبعان من فهم المصمم وإحساسه بالخط وقيمته، وبالقيم السطحية وباللون وقيمته، واختيار الخامات والوسائل الأدائية. إن اختيار قماش التل والتشكيل عليه بحبال الليف أكد أن الخامات مصدر لانهائى للإلهام، فقد توحى ألوان الخامات وقيمتها وقيمها السطحية بابتكارات عدة، مع العلم بأن اختيار الخامة خاضع للوظيفة.

ودراسة الحركة فى القماش المتدلى والقيم الخطية المنحنية تؤكد ليونة الخامة ورخاوتها، ونرى خطوط الظلال أكثر كثافة من الخطوط المضيئة الأخرى، فالخطوط تتجمع بعضها مع بعض لتكون ساحات من الظل، تعطينا ذلك التأثير بتوزيع الظلال والأضواء فى تكوين الشكل؛ حيث تتجسم فيها الحيوية نتيجة للتباين الموجود بين الظل والضوء. وثنيات القماش الأفقية المتهدلة إلى أسفل برخاوة تتسق وحركة الأجسام الرأسية، خطوط كرسى كاليجولا أو السطح الأملس وانحناءات الخطوط تتوافق وخطوط ثنيات القماش المنسابة.

إن الخطوط الحلزونية على الخلفية والكواليس والبراقع تعطى تأثيراً ظلياً؛ حيث يلقى الشكل ظلا ثابتا قويا يعطينا الإحساس بالفضاء والغموض الناتج عن الظلال وعن طبيعة الجو الموجود فى الفراغ المسرحى. وتعبر هذه الخطوط والخلفية عن الطابع الرمزى لخشونة السطح التى تتميز به هذه الخطوط الجافة.

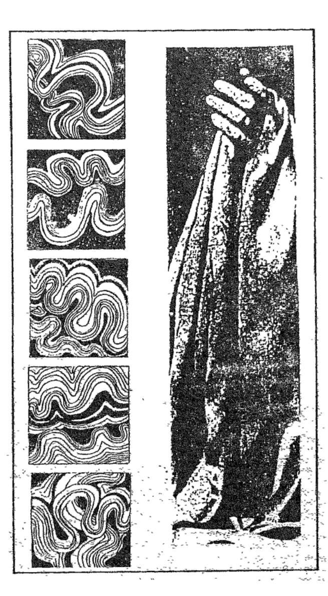
لقد كان هدف المصمم إيجاد الإحساس بالمسافة وبالحركة والملمس والشكل والتعبير عن القيم الذهنية والرمزية.. إلخ، من خلال الظل والضوء، وأيضا خلق الاستدارة والشكل وأثر الوضع الأمامى للألوان الساخنة والوضع الخلفى للألوان الباردة، وخلق الشكل من خلال الانتقال التدريجى من الضوء إلى الظل مع إعطاء الإحساس العنيف والاضطراب بحركة الخطوط وملمسها.

فالتكرار والتغيير المتوالى يؤثر على إحساس الإنسان، ويحدث هذا التكرار فى حالة المد والجذر. والخلايا دائمة الحركة سعيا وراء التجدد والنمو، ونحن نحس بحركة إيقاعية تحدثها الخطوط المنحنية وإذا أضيف التنوع إلى الحركة، حدث التكرار البصرى الذى يزيد فى فاعليتها وديناميكيتها. وعندما يبدأ الخط فى الاستدارة تبدو حركة الإيقاع أكثر نشاطا، حتى لتبدو الفراغات متغيرة كلما ظهرت الأعماق بين الخطوط. إن مبدأ الاستمرار والتعاقب يساعد على إيجاد حركة تكسب التصميم حياة، والقيمة التشكيلية لتلك الخطوط هى إحداثها نوعا



شكل رقم (٢ أ)

شكل رقم (٢ ب)



من الحركة مع غيرها من القيم التشكيلية إلى جانب جمال الخط فى حد ذاته، فالخطوط من خلال حركة القماش المتدلى المتماوج وأنسياب القماش الطائر فى الهواء يحدثان منحنيات وتموجات منطلقة من غير قيد. ومن هنا كان جمال الحركة للخط الذى ينحنى على الأرضية الرمادية والسوداء الممتزجين فى الخلفية التشكيلية. وذلك كله أبرز باستمرار هذه الخطوط الصاعدة المتعانقة المتماوجة، وجعلنا نحس بلذة مصدرها حركة الخطوط وهى تتناغم، إنه نوع من الاندفاع الحسى الباطنى. وبتكرار المنحنى نفسه مرات عدة يمكن أن نشعر بالتعب والإجهاد.

وللخط قيم ومدلولات كثيرة ناتجة عن حركته؛ فهو يمثل اندفاعا أو انطلاقا مع مرونة الخطوط وحدوث التباين مع ملمسها الخشن. إن الخط المنحنى هو خط مستقيم أصلا ينحنى لإعطاء قدرة بصرية . فالقوس والدائرة هما الخط المستقيم فى حالة الالتفاف حول نفسه، فى جملة تشكيلية قادرة على الإثارة الفكرية.

والإيقاع يعنى تكرار الخطوط أو المساحات، مكونا وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة. وتقع بين كل وحدة وأخرى مسافات، وهكذا نرى للإيقاع عنصرين يتبادلان أحدهما موقع الآخر على دفعات تتكرر، وهذان العنصران هما:

الوحدات (الخطوط) وهى العنصر الإيجابى.

والمسافات وهى العنصر السلبى.

ودون هذين العنصرين لا يمكن أن نتخيل إيقاعا، سواء فى فنون فراغية أو زمنية، فالعنصر الإيجابى فى الإيقاع الموسيقى يتمثل فى «الصوت» والعنصر السلبى يتمثل فى فترة «الصمت» التى تعقبه، وفى الرقص تعتبر الحركة عنصرا إيجابيا والثبات عنصرا سلبيا.

إن اختيار الخامة للستائر والكواليس والبراقع بتشكيلاتها تحت الأضواء مما يخلق عالما موحيا يصاغ منها العرض المسرحى. وهذه الخامة يجب ألا يقتصر الجمال فيها على الشكل فقط، بل يجب أن يتجاوز الشكل إلى كيان المادة نفسها.

لقد تم اللجوء إلى خامة محلية توفر فيها عناصر تعبيرية وجمالية (التل) و(الحبال الليف)، وأتاحت قدرة هذه الخامات على التعامل مع الإضاءة فرصة لتحقيق تشكيل فنى يعطى دلالات بصرية فى الفراغ المسرحى، بقصد صياغة عرض مسرحى قائم على حركة الخامات والأشكال تحت الإضاءة وبهدف إثراء الإمكانات التشكيلية فى الصورة المرئية المسرحية، وتوصيل الاضطراب والقلق إلى المتفرجين، وهذا القلق المطلوب ينبع توصيله، أساسا ، من التيقن من أن الإنسان محاط بعوالم من الألغاز والأسرار. لذلك، جاءت الأسطح خشنة

بها تأثيرات الرطوبة والتشقق، وذلك باستخدام خامة قماش التل التى تعطى الإحساس بالضبابية، خاصة أنها مصبوغة باللون الرمادى، وقد وضعت عليها تشكيلات حبال الليف بخطوط حلزونية متكررة.

إن تبادل الشكل مع الأرضية فى الخلفية يحدث خلطاً بين الخطوط وأرضياتها، فأحياناً تظهر الخطوط كأشكال وأحياناً أخرى تظهر كأرضيات، وفى هذه الحالة تقوم الأرضيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك، فالخطوط الليف الخشنة تشاهد على أرضية رمادية أو سوداء، ولكن يمكن أن يتحول هذا الشكل إلى أرضية، وتظهر الأرضية السوداء كشكل والخطوط كشقوق غائرة (ش٣).

إن الذبذبة التى تحدث عادة بين الشكل والأرضية، تجعل الإدراك عملية مبهمة وتحدث تداخلاً بين الشكل والأرضية. والترديد أو الإيقاع بالخطوط المتكررة المنحنية الحلزونية يعطينا ترديداً وذبذبة مستمرة (ش٤).

واستخدام الحبال الليف يسهم فى عمل تشكيل بارز وغائر، فالحبال المتوازية والمشدودة تبدو كأمواج متلاحقة. وينساب الخط وينحنى فى الفراغ كما ينساب الصوت عبر الصمت، والخطوط المنحنية التى تميل تقسم لنا المساحة الخلفية إلى مساحات ينحرف بعضها عن بعضها الآخر، وهى دائماً تعطينا الإحساس بالحركة، كأن المساحة الخلفية فراغ تتحرك فيه هذه الخطوط وتندفع. إن هذه الخطوط تقتحم الفراغ المسرحى وتشكل حائطاً هشاً ذا بعد فى العمق الفراغى؛ فنرى نسيجًا يعطينا الإحساس بسطح ممزق فى الفراغ المسرحى أو بخطوط تتصارع مع الفراغ بخشونة ملمسها. إن المبالغة فى خشونة هذه الخطوط تتم للإعلان عن الثورة المكبوتة والقيود؛ إنها إنعكاس للملمس الخشن للحياة والضيق بكل ملمس ناعم زائف. إن هذا التمزيق بالخطوط الحلزونية رد فعل طبيعى؛ نوع من الاحتجاج. إنها المناخ الخاص بكاليجولا وعلاقته بالمجتمع الذى حوله؛ إنها حوائط وهمية واهية، رمز لحياة الإنسان.

إن الدرجات القاتمة والفاتحة ذات أهمية جمالية ونفسية، وتتغير هذه القيم من وقت إلى آخر بتأثير الإضاءة الساقطة عليها وتأثير ملمس السطح. فالملمس الناعم يتجنب الظلال (كرسى كاليجولا)، فى حين يساعد الملمس الخشن على ظهور الظلال (الخلفية التشكيلية)، وكرسى كاليجولا، من حيث هو كتلة، يتخلله فراغ لتحقيق تأثير مرئى وإحساس بالتنفس لهذه الكتلة من خلال الفراغ.

وتعتمد لغة التعبير فى اللون على عناصر التوافق والتباين والحدة والهدوء والبرودة والدفء، وهى العناصر التى تنشأ نتيجة تفاعل الألوان بعضها مع بعض فى التكوين العام.

وقد التزم المصمم فى تصميمه للملابس بمفهوم الشخصية المسرحية بما هى مجموعة من الدلالات البصرية، وبما هى شكل متحرك أمام المنظر المسرحى. والشخصية المسرحية مجموعة من الدلالات البصرية ترى



شكل رقم (٣)

شكل رقم (٤)

على خشبة المسرح انطلاقا من النص وأداء الممثل الذى لا يمكن فصله عن الشخصية. والفن المسرحى تكتسب فيه الدلالات بعداً خاصاً، ويستخدم أكثر من مجموعة من العلامات منها اللغوية والسمعية والبصرية.. إلخ. والكلمة التى ينطق بها الممثل عن طريق نبرة الصوت تتغير معانيها مع حركات الجسم والوجه واليدين التى تؤكدها أو تنفيها من خلال المظهر الخارجى، والصفات، والحالة النفسية، وماضى الشخصية، وعلاقاتها السابقة والحالية بباقى الشخصيات (عداء، منافسة، صداقة، حب.. إلخ).

ومن أهم الدلالات البصرية المميزة والمكونة للشخصية داخل الفراغ المسرحى ملابس الممثل وحركته. فالملابس المسرحية تدل على من يرتديها (الجنس، الوضع الاجتماعى، الجنسية، الشخصية؛ تاريخية أو معاصرة، الوضع المادى، السن... إلخ)؛ فالملابس المسرحية طريقة اصطلاحية لتعريف الفرد كما تدل على المناخ والفترة التاريخية... إلخ.

وتأتى دلالات الحركة بعد الكلمة فى حركة اليد، أو الساق، أو الرأس، أو الجسد كله، للتعبير عن الأفكار، وهى اصطلاحية أيضاً.

وهناك مجموعة من الدلالات يخلقها جسم الممثل فى الزمان والمكان، وترتبط بتنقل الممثل داخل الفراغ المسرحى والأماكن التى يشغلها بالنسبة إلى الممثلين الآخرين، والإكسسوارات، وعناصر المناظر التى هى رموز لها دلالة معروفة أو معنى معين فى مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة. والرمز يصبح أداة للإيحاء بمعان قد يصعب التعبير عنها بأية وسيلة أخرى، كما يصبح وسيلة لاستشفاف المعانى خلف المظاهر الحسية المتغيرة.

إن ملابس الممثل وحركته جزء عضوى من التشكيل الكلى للعرض المسرحى.

وعن الحركة يقول المخرج سعد أردش:

«الحركة يمكن أن تلعب دورا رئيسيا فى لحظات كثيرة، بمعزل عن الصوت، بحيث تتكفل وحدها بتصوير هذه اللحظات».

«وتجمع المدارس كلها على أن لحظات الصمت عند الممثل قد تكون أهم بكثير من لحظات الحوار. والحقيقة أن لحظات الصمت عند الممثل بوجه عام ليست صمتا، بل إنها تتضمن كلمة غير منطوقة»[١٥].

لذلك، جاءت الملابس دالة على من يرتديها. والممثلون بملابسهم أهم عناصر التشكيل فى فراغ خشبة المسرح، وذلك بتحركاتهم المستمرة، فالحركة هى أقدر الدلالات للتعبير عن الأفكار بعد الكلمة.

والدلالات الحركية بعضها يصاحب الكلمة أو يحل محلها، وهناك حركات تعبر عن المشاعر والانفعال. وهذه الحركات تحدث فى فراغ ذى ثلاثة أبعاد، وفى حيز زمنى. وهذا وذاك لابد من مراعاته عند تصميم الملابس. وفى ملابس عرض (كاليجولا) استلهم المصمم فكرة «الطوجة» الرومانية الواسعة وما تحتويه من خطوط وثنيات عند التفافها على الجسم(ش٥). والطوجة هى قطعة من القماش تعتمد على اللف حول الجسم، وهى ملبس ارتداه قادة الرومان، وهو عبارة عن عباءة خارجية من عناصر الملابس الرومانية، لتحقيق إمكان التشكيل فى الفراغ المسرحى، وإعطاء تأثير بالعمق والفراغ بتدرج الألوان فى مستويات المسرح، فنرى الملابس بألوانها ذات مسحة رومانية مؤكدة فى المقدمة، كشكل يتحرك، والألوان الباهتة للمناظر فى المؤخرة كأرضية بهدف إيجاد حالة متبادلة مستمرة بين الشكل والأرضية.

ولاشك أن الشئ يتميز بضده. ووجود زى كاليجولا الأسود إلى جوار أزياء الأشراف الفاتحة متنوعة الألوان، يدعو إلى التساؤل الذى يستهدف تفسيرا، وهكذا يتكرر الموقف بالنسبة إلى وجود الحركة والجمود والإظلام

والتنوير والضخامة والضآلة وهدوء شخصية وتمرد أخرى... إلخ.

أما بالنسبة إلى الإضاءة، فإننا نرى أبجدية هذه اللغة موزعة على الألوان الضوئية المختلفة، الممزوجة منها والصريحة، وعلى الدرجات المتفاوتة بين السطوع والضوء الخافت المزرق. إن لغة الضوء لغة وصفية وهذا تأكد فى إضاءة القمر المتغيرة مع كل مشهد.

فالضوء، بوصفه لغة، قادر على أن يستقل عن الأشياء القائمة على خشبة المسرح لكى يتحدث بلغته الخاصة، فيستطيع الضوء أن يقول ما يدور فى عقل كاليجولا دون أن نرى عناصر هذه الأحداث، ومثال ذلك انعكاس الضوء على كاليجولا بعد موت دروزيللا.

إن الإضاءة فى هذا العرض الذى قدم على مسرح سيد درويش بالقاهرة استطاعت أن تدعم الجو العام لكل مشهد، وللعرض المسرحى بصفة عامة، وهذا للأسف لم يتحقق فى العروض الثلاثة الأولى فى دار الأوبرا، نتيجة ضيق الوقت المخصص.

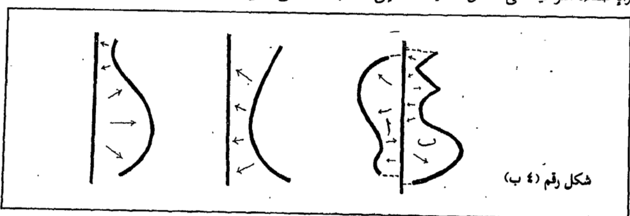
وبرغم قلة الإمكانات فى مسرح سيد درويش بالهرم، إلا أنه قد استخدم التأكيد عن طريق الإضاءة كثيرا، وذلك بزيادة كمية الضوء الملون المركز على الشخصية، مع تقليل أهمية بعض الشخصيات عن طريق إنقاص كمية الضوء المسلطة عليهم. وهذا يظهر بوضوح فى مشهد بيت شيريا عند دخول كاليجولا.

لقد استخدمت فى هذا العرض الإضاءة العامة والإضاءة النوعية فى مناطق معينة: هذا إلى جانب إحداث العمق بالإضاءة عن طريق الضوء والظل، مثل سقوط الضوء على عنصر من عناصر التكوين (كرسى كاليجولا) مما يجعله يبرز ويتأكد فى الفراغ المسرحى، أما الظلال فى قطعة القماش المدلاة، من أعلى خشبة المسرح فنراها بسبب الظلال الناتجة من ثنيات القماش تتضاءل فى الفراغ المسرحى.

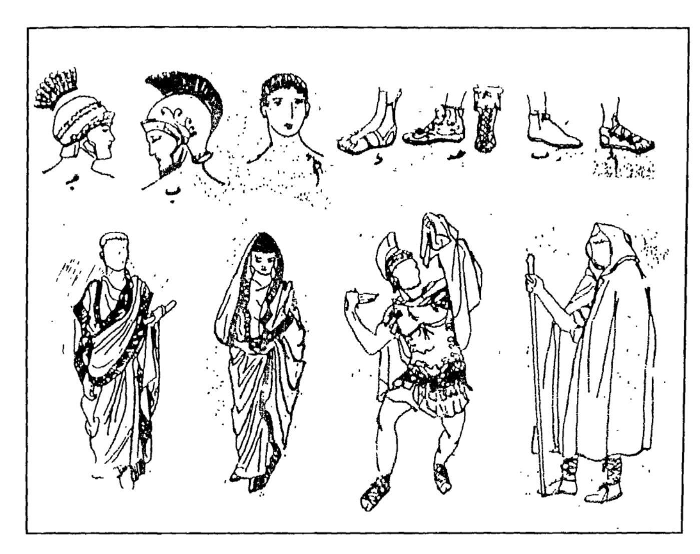
إن إدراكنا المناظر والملابس المسرحية تحت الإضاءة، هو نتيجة لمجموعة إحساسات وصلت إلينا من الصور المرئية المسرحية المتغيرة: (إحساس بالتشكيل+ إحساس بالثقل+ إحساس باللون+ إحساس بالملمس+ .. إلخ)، ثم تنضم هذه الإحساسات بعضها إلى بعض، وتترجم فى عملية الإدراك على أنها منظر مسرحى لعرش كاليجولا مثلا... إلخ.

ويمكن تحقيق السيادة عن طريق الإضاءة وإعطاء الأهمية والأولوية للفت النظر إلى شىء ما، وهذا تحقق فى السيادة للقمر بأن نال من الإضاءة قدرا يزيد نسبيا عما يجاوره من خطوط، فظهر شديد النصوع بالنسبة إلى ما حوله.

وإذا اعتبرنا الإضاءة عنصر إيجابيا، فإن الظلال هى المقابل السلبى لها. ويمكن تحقيق التوازن عن طريق الإضاءة بوجود أماكن أكثر استضاءة تقابلها مناطق الظلال، مع الوضع فى الاعتبار أن المساحات القاتمة تمثل فى الواقع ثقلا فى مجال الإدراك البصرى. وتحقيق التأثير الدرامى بالضوء (الجو) يؤمئ إلى الحزن والبرودة فى بعض المشاهد والخفة والدفء فى البعض الآخر، مع



شكل رقم (٤ ب)



الوضع فى الحسبان أن تؤثر الظلال فى الإحساس بالعمق الفراغى والإحساس بالمسافة. لقد اعتمد المخرج سعد أردش فى إخراجه على اتساع خشبة المسرح وتغيير الإضاءة فيها من مكان لمكان، وبذلك يمكن عرض مشاهد متتالية عدة، فتارة تركز الإضاءة على كرسى كاليجولا، ثم تركز على المنضدة فى بيت شيريا.. وهكذا، وكل هذا التغيير فى المشاهد لا يعتمد إلا على إظلام جزء من المسرح وتركيز الإضاءة على الجزء المراد فى الفراغ المسرحى. وقد استخدم المخرج سعد أردش أجهزة السحاب الصناعية ليؤكد وجود القمر بوصفه مستحيلا، ولخلق المناخ الضبابى العام لإثارة الخيال، وتهيئة المناخ لتحريك كوامن العقل الباطن.

إن العنصر الأساسى الذى تبنى عليه تجاربنا العملية أو خبراتنا فى الحياة هو الصورة العامة، أى أننا ندرك من الأشكال صورها العامة، لا مجرد أحاسيس منعزلة ناشئة عنها. إن المتفرج يدرك الصورة المرئية للمسرحية كلها بوصفها وحدة لها كليتها وتميزها، ومشاهدتنا مشهدا مسرحيا لا تمكننا من وصفه وصفا تاما بالحديث عما فيه من حوار وخطوط وألوان، ولكننا نصفه بوصفة كلا لا يتجزأ، له صورته الكاملة ووحدته، فالذى أدركناه هو صورته الكلية. كذلك، فإن الإدراك يتأثر بالمجال الكلى الذى ندرك فيه الشكل المراد إدراكه.

والمدرك ـ فى هذه الحالة ـ يعد جزءا من المجال، ويتكيف على حسب طبيعة المجال. وعلى سبيل المثال،

يظهر اللون الأحمر فى ملابس سيزونيا فى الفصل الأول أكثر حيوية، أما اللون الأحمر نفسه فى ملابس كاليجولا فنجده يظهر أقل حدة، وذلك لمجاورته للون الأسود. إن المثير هو اللون الأحمر؛ فهو يثير لدينا إحساسات مختلفة. وهذا راجع للظروف المحيطة أو للموقف الكلى الذى ندرك فيه اللون الأحمر، فالموقف يغير إحساسنا كما يغير فى إدراكنا لمعنى الشكل المدرك. إن مبدأ النسبية يتحكم فى إدراكنا للشكل الواحد، عندما يتغير الموقف الكلى الذى يدرك فيه هذا الشكل.

وعملية تحويل الكل المدرك إلى شكل وخلفية تتوقف على عوامل كثيرة، منها الاتجاه العقلى الكلى العام. ويتميز كل من الشكل والخلفية ببعض المميزات؛ فالشكل يميل إلى البروز من خلال تفصيلاته، والخلفية تميل إلى التوارى، وهى ذات طبيعة إجمالية. وأحيانا يحدث تذبذب فى الإدراك فى الحركة التبادلية بين الشكل والخلفية، كما أن هناك حالات يحدث فيها خلط بين الأشكال وخلفياتها، فأحيانا تظهر الأشكال بما هى أشكال، وأحيانا أخرى تظهر بوصفها خلفيات، وفى هذه الحالة تقوم الخلفيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك.

إن فلسفة الفن عند كامى ارتبطت باتجاهه الفلسفى العام؛ فكامى يربط الفن بالموقف الميتافيزيقى للإنسان، ويقرر أن الموجود البشرى، فيلسوفا كان أو فنانا، لابد من أن يواجه «العبث» السائد فى الكون، بما لديه من حرية، وتمرد، وقدرة إبداعية. وليس الفن فى جوهره سوى تلك الحركة التمردية التى يقوم بها الإنسان لرفض الواقع، وخلق عالم جديد يجد فيه ما ينشده.

ويؤكد كامى على مبدأ «التطبيع الأسلوبى Styl-ization» ؛ ذلك المبدأ الذى بمقتضاه يفرض الفنان أسلوبا معينا على المادة التى يمارس نشاطه فيها. ويعنى كامى بذلك أن ثمة شيئين أساسيين فى كل إبداع فنى، هما: الواقع من جهة، والذهن الذى يطبع صورته على الواقع من جهة أخرى.

إن فن النحت، فى رأى كامى، أعظم الفنون وأشدها طموحا؛ فهو يسعى إلى تثبيت الصور الإنسانية العابرة، أو تخليد الشكل البشرى الزائل، فوق الأبعاد الثلاثة، خطوط الأجسام العارية، والنفوس المضطربة بحمى القلق والتوتر الباطن والحركة المستمرة. ويتحدث زكريا إبراهيم عن دور الفن بالنسبة إلى كامى فيقول:

«وأخيرا يقرر ألبير كامى أن الفن يعلمنا درسا هاما، ألا وهو أن الإنسان لا يمكن أن يظل أسيرا للعالم، بل هو لابد من أن يتمرد على العالم لكى يعلو على العالم، كما أنه فى حاجة أيضا إلى الانفصال عن التاريخ بوجه من الوجوه من أجل الحكم على التاريخ، فضلا عن أنه لابد للإنسان أيضا من أن يعمل على التحرر من الصيرورة الطبيعية، لكى ينشر مبررات بقائه فيها وراء النظام الطبيعى»[١٦].

وخشبة المسرح مساحة أو حيز مكانى تلعب فيها الفنون التشكيلية دورا كبيرا فى تشكيل هذا الحيز وصياغته. ويستمد المسرح فى القرن العشرين أهميته من كونه عرضا مسرحيا، والرؤية التشكيلية للعرض المسرحى تحرر المسرح من أسر ديكورات جغرافية وتاريخية ظلت تقيد المسرح لسنوات طويلة، وتعطى فخامة يصنعها الخيال والإيحاءات والرموز التى تتولد من تزاوج المعانى بالخطوط والأسطح والكتل والألوان والملابس والإضاءة.

لقد حاول المصمم أن يجمع كل الأجزاء الداخلة فى تكوين الصورة المرئية للمسرحية، فى عرض (كاليجولا)، فى علاقات تظهر فيها وحدة لها تأثير جمالى متميز. لقد جاء التصميم لمناظر وملابس هذا العرض المسرحى مطابقا لفلسفة النص الدرامى وللرؤية الإخراجية.

إن افتتاح الفرقة الأكاديمية المسرحية لأكاديمية الفنون بمسرحية (كاليجولا) جاء حدثاً جديداً فى الحركة المسرحية المصرية، وخلق جوا عاصفا من الجدل والحوار، أعطى للفرقة اصدارة الفرق المسرحية المصرية فى عام ١٩٩١.

الهوامش

١ - ألبيركامى - كاليجولا - تعريب رمسيس يونان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢م (ص٤).
٢ - كاليجولا - مرجع سابق (ص ٤١).
٣ - إبراهيم حمادة - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار المعارف - ١٩٨٥م (ص ١٩١، ١٩٢).
٤ - كاليجولا - مرجع سابق - (ص ٥٨، ٥٩).
٥ - كاليجولا - مرجع سابق - (ص ١٥٥).
٦ - عبدالواحد لؤلؤة - موسوعة المصطلح النقدى (ص ٥٨١) - دار الرشيد - الجمهورية العراقية - سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠) (ص ٥٨١).
٧ - جون كروكشانك - ألبير كامى وأدب التمرد (١٧) - ترجمة جلال العشرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦م (١٧).
٨ - فؤاد زكريا - آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥م (ص ٣٩٦).
٩ - سامية أحمد أسعد - فى الأدب الفرنسى المعاصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦م (ص ٢٣٨).
١٠ - ألبير كامى وأدب التمرد - مرجع سابق - (ص ١٢٤).
١١ - سعد أردش - محاور ارتكاز فى تكوين الممثل - مجلة الفن المعاصر - المجلد الأول (٣، ٤) ربيع وصيف ١٩٨٧م (ص ٤٤).
١٢ - ألبير كامى وأدب التمرد - مرجع سابق - ص ٧٨.
١٣ - أوديت أصلان - فن المسرح، ترجمة سامية أحمد أسعد - مكتبة الأنجلو المصرية - يونية ١٩٧٠م ج - ١ (ص ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣).
١٤ - برنارد مايرز - الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ترجمة سعد المنصورى، سعد القاضى مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - نيويورك - ١٩٦٦م (ص ٢٣٧).
١٥ - محاور ارتكاز فى تكوين الممثل - مرجع سابق (ص ٤٩).
١٦ - زكريا إبراهيم - فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - مكتبة مصر - دون تاريخ (ص ٢٢٦).





تجريبية الخطاب المسرحى..
وتجريبية الخطاب النقدى:
مسرحية اللعبة
الكفاية النصية واستراتيجية الأداء المسرحى

عواد على *

إذا كان من حق المخرج المسرحى أن يجرب فى عمله الإبداعى، ويبتكر أشكالاً جديدة، ويقدم رؤى، ومقاربات، وصياغات مسرحية غير مألوفة، تشمل عناصر العرض المسرحى كلها، تحقيقاً لنزوع ذاتى، أو ثقافى عام، فإن من حق الناقد المسرحى، أيضاً، أن يجرب، فى قراءته النقدية للخطاب المسرحى، مستثمراً معطيات المناهج النقدية، والعلوم الإنسانية الحديثة، لإنتاج خطاب نقدى يتسم بالجدة والحداثة، تحقيقاً لنزوع مماثل لنزوع المخرج.

وفيما يأتى محاولة نقدية متواضعة جرّبتُ فيها استثمار بعض معطيات «النظرية التوليدية التحويلية» فى علم اللغة (أو الألسنية)، وتطبيقها على قراءة عرض مسرحى تجريبى.

* ناقد وباحث مسرحى، وأستاذ جامعى عراقى.

النظرية التوليدية التحويلية

هل يمكن، اعتماداً على النظرية التوليدية التحويلية فى علم اللغة **، اعتبار النص المسرحى بنيةً عميقةً للعرض توجد فيه بذور الإخراج؟

وبتعبير آخر: هل يمكن، فى ضوء هذه النظرية، أن ننظر إلى النص المسرحى بوصفه مكوناً أساسياً يشتق منه العرض، أو الإخراج مكوناً تحويلياً؟

لاشك فى أن الإجابة عن هذا التساؤل ستتحكم بها عملية التحليل التى سنقوم بإجرائها لبنية نص (اللعبة)*** وبنية التحويلات التى أنجزها الإخراج فى العرض المسرحى.

وقبل البدء فى عملية التحليل، لابد من الوقوف على المسائل التى انتخبناها من النظرية التوليدية التحويلية، لنستنطق بها العرض، ونكشف بعض مستوياته السيميائية. تقوم هذه النظرية على مجموعة مفهومات أساسية انتخبنا منها مفهومين، فقط، هما:

١ ـ الكفاية اللغوية، والأداء الكلامي.

٢ ـ البنية السطحية، والبنية العميقة.

بافتراض توافر وشائج بنائية بينهما وبين تجربة (اللعبة)، بمكونيها (النص الأدبي، والعرض المسرحي).

١ ـ الكفاية اللغوية، والأداء الكلامي: يميز تشومسكي، مؤسس النظرية، بين الكفاية اللغوية؛ أي المعرفة الضمنية لمتكلم اللغة المثالي بقواعد لغته التي تتيح له التواصل بوساطتها، والأداء الكلامي؛ أي طريقة استعماله الكفاية اللغوية بهدف التواصل في ظروف التكلم الآنية، أو ضمن سياق معين.

وينجم عن هذا التمييز اعتبار الأداء الكلامي بمثابة الانعكاس المباشر للكفاية اللغوية [١].

٢ ـ البنية السطحية والبنية العميقة: يعتمد تشومسكي مستويين لدراسة جمل اللغة؛ فيميز بين البنية السطحية؛ أي البنية الظاهرة عبر تتابع الكلمات التي ينطق بها المتكلم، والبنية العميقة، أي القواعد التي أوجدت هذا التتابع، أو البنى الأساسية، التي يمكن تحويلها لتكون جمل اللغة. وهذه القواعد، أو البنى الأساسية، تبين تكوين الجمل في مستوى أعمق من المستوى الظاهر في عملية التكلم [٢].

وينجم عن هذا التمييز، بين البنية السطحية والبنية العميقة، إدخال المكون الدلالي في صلب القواعد التوليدية والتحويلية، واعتبار المكونين الدلالي والصوتي تفسيريين.

اللعبة بوصفها كفاية نصية

إذا كانت الكفاية اللغوية تقوم على مجموعة أسس ضمنية كامنة تقود عملية التكلم، فإن نص اللعبة يقوم، أيضا، على مجموعة أسس، أو عناصر درامية أو وحدات سيميائية، تتكون من: الفعل، والحوار، والشخصيات، والحبكة، والصراع، والإشارات الزمانية والمكانية والسمعية. ولايمكن اعتبار هذه الكفاية النصّية كتابةً جامدةً ونهائيةً، بل هي تعبير لايتحول إلى «خطاب» إلا عبر استخدام مشهدي لإيصاله. أي بجعله مجموعة صور مرئية بوساطة إنجاز صيغ مشهدية إضافية مبتكرة. وكما هي الكفاية اللغوية، تقود الكفاية النصية عملية الأداء، أو الإنجاز المسرحي، بوصفها الجسد الذي تنبثق منه الرؤية الإخراجية. وترتبط هذه العملية بظروف إنجازها، أو تحققها، وارتهانها بها؛ ونعني بالظروف هنا العناصر المادية والتعبيرية التي تدخل في العملية الإنتاجية المتحكمة في العرض، فقد تعدل طريقة تقديمه، أو يجرى عليها بعض التغييرات إذا ما نقل العرض من مكان إلى آخر، أو تغيرت عناصره السينوغرافية. ففي أثناء تقديمه على «مسرح الرشيد»، ببغداد، تحددت بنية العرض، ودلالاته المشهدية بمساحة الخشبة، والديكور المكون من زنزانة حديدية شبيهة بقفص ترويض الحيوانات، قابلة للصعود والهبوط، وسلالم خشبية بشكل معقوف تمتد من عمق الخشبة إلى يمين الوسط. وقد تغيرت طريقة العرض حين قدم على مسرح الغرفة الصغير في القاهرة ****، فتحولت الزنزانة إلى حلبة ملاكمة، وبدلاً من أن يجرى العرض على مسرح علبة أصبح يجرى وسط جماعة قليلة من المتلقين. واستبدلت طريقة موت شخصيتي «جاك» و«ألفريد» إلى طريقة أخرى فقدت الكثير من شاعرية الطريقة الأولى ودلالاتها. وبذلك، بقي النص محتفظاً بكفايته وأسسه الدرامية، في حين تغير الأداء، أو الإخراج المسرحي، وتغيرت معه ملامحه السيميائية.

اللعبة بوصفها بنيةً عميقةً (المكون الأساسي):

يشكل نص (اللعبة) تنظيماً للمسرحية على المستوى المجرد قبل حصول أية عملية تحويل، وبمعنى آخر يمثل النص «مكوناً أساسياً» قبل أن يشتق منه «مكون تحويلي». غير أن عملية الاشتقاق هذه ليست بمنزلة ترجمة للبنية الأصولية (العميقة) للمسرحية التي ينهض عليها العرض، وذلك لأن الأسس، أو العناصر التحويلية التي

يعتمدها المخرج فى صياغة العرض (= البنية السطحية فى نظرية تشومسكى) تحول الأنساق السيميائية للنص إلى أنساق أخرى بوساطة الاستبدال، أو الإضافة، أو الحذف، وهذا التحول هو أهم ما يميز الخطاب المسرحى عن غيره من الخطابات الفنية. يقول مؤلف النص الكاتب الفرنسى بيير رودى:

«لقد أوحيت لى فكرة المسرحية يوم كنت جالساً أنا وصديقى رتشارد فى أحد المقاهى، وحكى لى عن قصة وقعت فى سجون أمريكا، وما يلاقيه السجناء من عذاب ووحشية، من طرف الحراس، والسلطات الأمريكية»(٣).

وعلى الرغم من أن هذا الإطار المرجعى لايعنينا فى استنطاق النص، فإن ما كتبه المؤلف بوصفه بنيةً عميقة يقوم على الثوابت النصية الآتية:

١ـ التمييز العنصرى.

٢ ـ سادية النظام البوليسى.

٣ ـ ثنائية اللعب/ القتل.

٤ ـ ثنائية الحب/ الكراهية.

٥ ـ ثنائية الجوع/ الشبع.

٦ ـ زنزانة تقليدية (مكان محدد).

٧ ـ موت تقليدى (داخل الزنزانة).

٨ ـ زمنان (تفصل بينهما ستة أشهر).

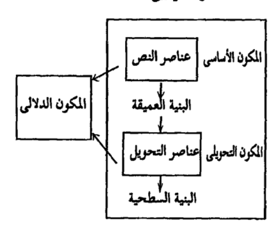
٩ ـ ملاكم، ولاعب سيرك، وحارسان.

١٠ـ إشارات مقتضبة للحركة والإضاءة والحالة النفسية.

١١ ـ غياب كامل لإشارات الزى والموسيقى واللوازم.

ويمكن اعتبار هذه الثوابت علامات تحتوى بذور العلامات المشهدية فى المكون التحويلى. وبذلك تصبح عملية توليد معطيات العرض المرئية والسمعية سطحا لامتناهياً من البنى الإخراجية المضافة، أو المبتكرة، أو المستبدلة، أو المطورة، أو المرجعية كما فى الشكل التالى:

المكون التركيبى



اللعبة بوصفها بنيةً سطحيةً (المكون التحويلى)

يقدم المكون التحويلى الذى يقف وراءه المخرج فاضل خليل تجربة مهمة فى سياق القراءة الإبداعية للمكون الأساسى للمسرحية. وتكمن أهمية التجربة فيما عمد إليه المستوى التحويلى من القضاء على قاعدة المعقولية، أو مشاركة الواقع السائدة فى المسرح التقليدى، وكسر النظام الشفرى القائم، وتوسيع أفق العلامة وإثرائها بإمكانات وإيماءات جديدة.

ولعل العناصر التحويلية التى يضمها الجدول الآتى كفيلة بإعطاء تصور واضح عن المكون التحويلى فى هذه التجربة، وتقديم الإجابة عن التساؤل الذى بدأنا به هذه المقارنة فى الجدول التالى الموجود فى الصفحة التالية.

الانغمار فى لعبة التعارضات

يتميز المكون التركيبى للمسرحية (البنية العميقة + البنية السطحية) بهيمنة تعارضات درامية شديدة الإيحاء تتوالد بصورة تدريجية؛ بحيث تتحكم فى نمو الصراع

ت	العناصر التحويلية	أنواعها
١	الزنزانة التى تحولت إلى قفص دائرى كبير معلق بعارضة وقابل للارتفاع والانخفاض.	مستبدل
٢	الأطر الثلاثة المدلاة فى سقف المسرح، اثنان منهما يضمان دميتين إحداهما معلقة من قدميها، والأخرى مشنوقة، أما الإطار الثالث فقد ظل فارغاً.	مضافة
٣	الأحذية المدلاة فى السقف.	مضافة
٤	زى السجينين المخطط بالأبيض والأسود.	مستبدل
٥	زى الحارسين ذو اللون الأسود.	مرجعى
٦	مفردات لعبة السيرك.	مرجعية
٧	استخدام المايكروفون من قبل الحارس.	مضاف
٨	تقطيع الحدث وتوزيعه على أكثر من فترة زمنية.	مضاف
٩	الإضاءة المركزة، والموقعية، والمفردة.	مضافة
١٠	إضافة حوارات، وحذف حوارات.	مضافة/ محذوفة
١١	إضفاء الطابع الشمولى على الصراع.	مستبدل
١٢	إدخال الحارس الأول إلى القفص.	مضاف
١٣	توكيد العزل بين الحارس الثانى وعالم السجن.	مضاف
١٤	خلق تواز فى الحلم بين شخصية الملاكم (ألفريد)، والحارس الأول.	مطور
١٥	اللون البنفسجى الذى طغى على السجن فى بداية العرض، واللون الأحمر الذى يرافق المشهد الأخير.	مضافان
١٦	الإبطاء والسرعة فى استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية.	مضافان
١٧	التحولات السلوكية والإيمائية فى أداء الممثلين.	مطورة
١٨	«المفارقة والتضاد بين امتلاء «جاك» و«الفريد» بالأفكار والآمال والإرادة الإنسانية، والفراغ الذى يكتنفهما من كل جانب»(٤).	مضافة
١٩	التضاد بين قصر ممثل شخصية «جاك» وطول ممثل شخصية «ألفريد»	مستبدل
٢٠	طريقة موت «جاك» بارتفاعه إلى سقف المسرح وإدخاله فى الإطار الفارغ، وكذلك طريقة موت «ألفريد» بخروجه من القفص، وهبوطه إلى أسفل الخشبة.	مضاف/ مستبدل

الدرامى وتصاعده، ونهايته المأساوية المتمظهرة بموت السجينين بوصفه خلاصا ميتافيزيقيا، أو تحدياً للعبة القهر والتجويع التى يمارسها الحارس الثانى/ السلطة معهما.

وتتألف هذه التعارضات من:

الأسود/ الأبيض

ألفريد/ جاك

الحارس الطيب/ الحارس الشرير

السيرك/ السجن

الصداقة/ العداء

الضعف/ القوة

اللعب/ الملاكمة

الحرية/ العبودية

الجوع/ الشبع

العزلة/ الاجتماع

الحب/ الكراهية

الغالب/ المغلوب

أنثوى/ رجولى

التآلف/ المشاجرة

الحياة/ الموت

الحركة/ السكون

الضوء/ الظلمة

الارتفاع/ الانخفاض

الضحك/ البكاء

التقريب/ الإنشاء

الفعل الفردى/ الفعل الجماعى

البنفسجى/ الأحمر

السرعة/ البطء

الحلم/ الواقع.

وتبرز جدلية الحضور والغياب، أكثر ماتبرز، فى العرض، متمثلةً بتعارض السجن/ السيرك؛ فالأول بحضوره المادى الملموس يتمظهر عنصراً/ دالاً من ناحية إثارته اهتمام المتلقى، وهو ـ أيضاً ـ علامة لاتشير إلى موضوعها، بل إلى علامة أخرى (تضمنية)، لكونه مظهراً تشكيلياً لاينتمى إلى عالم المعطيات البديهية، إنه علامة مؤشرية (Index) لعلامة رمزية (Symbol)، تشير الأولى إلى الحيوان المروض، بفعل التجاور، أو التداعى العلّى، وتدل الثانية على الإنسان المقهور أو المستلب بالإيحاء السريع، أو العلامة العرضية. ويشكل السيرك عنصرى الغياب والصورة الذهنية لفكرة الحرية المفقودة التى يتوق إليها «جاك»، ويضحى من أجل أن يحصل عليها «ألفريد».

وينتمى الزى الذى يرتديه السجينان إلى النسق السيميائى الذى يمثله السجن؛ فهو بخطوطه البيض والسود علامة مؤشرية لصنف معين من الحيوانات (الحمار الوحشى). وتحيلنا كلمة/ علامة «الوحشى» إلى صورة ذهنية تتعلق بموقف الحارس، ومن ثم موقف النظام الذى يمثله من الإنسان الذى لاحول له ولاقوة فى المجتمع. وقد يأتى زى الحارس، والنجمة المعلقة على صدره بمثابة الحافز العلامى لاستنطاق الخلفية الفكرية التى يحملها زى «جاك» و«ألفريد»، وعلاقتها بالبنية القمعية لعالم السجن، والإيديولوجيا التى تتحكم فيه.

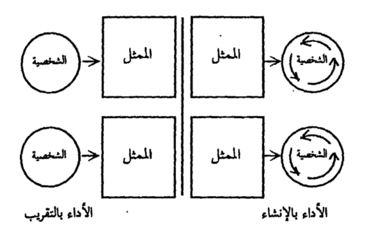
بنية أداء الممثل:

يكشف أداء الممثلين فى عرض (اللعبة) عن بنيتين من الأداء:

١ ـ الأداء بالإنشاء: وتميز به الممثلان (عبدالجبار كاظم = ألفريد)، و(عبدالخالق المختار = الحارس الثانى). وقد تحقق هذا الأداء برحلة الممثلين إلى داخل شخصيتيهما، والاتحاد معهما، أى تغيير ملامحهما الخاصة، وتبديل حركاتهما وتصرفاتهما؛ بحيث يمكن

الحـديث عن تأليف أو تأسيس هوية جـديدة هى هوية الكائن الوهمى المسمى بـ «ألفريد» و«الحارس الثانى».

٢ ـ الأداء بالتقريب: وتميز به الممثلان كريم رشيد وناجى كاشى. وقد تحقق بإعارة شخصيتى «جاك» و«الحارس الأول» بعض مميزاتهما الجسمية والصوتية؛ فـلاترحـال هنا صـوب الكائن الوهـمى، كـأننا هنا بالشخصية تسافر صوب الممثل، والممثل لايغترب عن هويته، بل يتمسك بها (٥).



الهوامش:

(**) نظرية، أو مدرسة لغوية أسسها العالم اللغوى الأمريكى نعوم تشومسكى عام ١٩٥٧، وقد أحدثت هذه النظرية ثورة فى الدراسة اللغوية، لما أتت به من مفهومات لغوية جديدة لاتكتفى بوصف عدد من البنى اللغوية وتصنيفها، بل تذهب إلى أبعد من ذلك، فتضع النظريات (أو القواعد) التى يمكن أن تتنبأ بجميع البنى اللغوية فى اللغة التى تم تحليلها ووصفها.

(***) المسرحية من إنتاج الفرقة القومية للتمثيل (بغداد) ١٩٨٨.

سينوغرافيا: كامل هاشم. الموسيقى والمؤثرات الصوتية: هشام عبدالرحمن.

(****) قدم ضمن عروض مهرجان القاهرة الدولى الثانى للمسرح التجريبى، أيلول (أغسطس) ١٩٨٩.

الإحالات:

(١) الدكتور ميشال زكريا، الألسنية: علم اللغة، المبادئ والأعلام، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ٢٦١.

(٢) نفسه، ص٢٤٥.

(٣) هادى المهدى، «واقعية الحدث وخيالية الإخراج»، جريدة «القادسية» (بغداد) ١٩٨٨/١٠/٢٩، ص٦.

(٤) عبدالإله كمال الدين، «العرض: المعالجة الإخراجية، لعبة القتل»، جريدة «القادسية»، (بغداد) ١٩٨٩/٣/٢٥، ص٦.

(٥) اقتبسنا مصطلحى «الإنشاء» و«التقريب» من الناقد التونسى محمد مؤمن. ينظر مقالته «نحو مقاربة علامتية لأداء الممثل المسرحى»، «فضاءات»، (تونس) العدد ٧ ـ ٨ (١٩٨٦)، ص١٠.



الأسطورة المحرقة

فى قطة فوق سطح صفيحة ساخنة

دراسة فى النقد النماذجي

هانى مطاوع *

إن (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) التى كتبها تنسى ويليامز سنة ١٩٥٥ ـ هى واحدة من ذلك الطراز من المسرحيات التى تنحدر مباشرة من البناء الإبسينى، وهى المسرحيات التى تبدو فى ظاهرها كأنها محاكاة تكاد تكون حرفية للواقع اليومى، أو للأحداث الجارية فى البيئة المحيطة بكاتبها، بينما تتحرك فى باطنها، على نحو معاكس تماما، داخل عالم تكتنفه الأساطير والرموز الكامنة فى الضمير الجمعى. فهذه المسرحية تؤكد ما يصر عليه النقد الحديث من وجود بنائين واضحى المعالم فى أية مسرحية جيدة متينة البناء؛ أحدهما فوقى ظاهرى، والثانى تحتى خفى، أو بلغة الناقد البنيوى ناعوم تشومسكى بنية سطحية (Surface Structure) وبنية عميقة (Deep Structure) . وكلتا البنيتين تكمل إحداهما الأخرى، ومن تضفيرهما معا كالسداة واللحمة فى النسيج تتكون ملامح الصورة الكاملة ويتضح معناها الكلى.[1] ولربما كانت المشكلة أو العيب الأساسى لمسرحية ويليامز (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة)، هو نمو وتضخم بنيتيها إلى درجة كاد فيها أن تستقل إحداهما عن الأخرى، حتى إن اكتشاف الروابط والعلاقات الجدلية التى تربط هاتين البنيتين فى هذه المسرحية هو أمر شبه مستحيل على القارئ العادى وبالغ الصعوبة على المتخصص، كأن المسرحية مسرحيتان متكاملتان فى حد ذاتهما، لكلتيهما غايتها وعالمها، بل متفرجها أو قارئها أيضا.

والمسرحية الظاهرة فى (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) هى مسرحية هوليوودية خالصة، أى أنها من ذلك النوع الذى تتلقفه ستوديوهات هوليوود على الفور لتحويله إلى فيلم سينمائى، وهى أقرب إلى الساجا (Saga) أو الرواية النهرية متشعبة الروافد، أو بلغة التليفزيون الأميريكى أقرب إلى «السوب أوبرا»

* أستاذ التمثيل والإخراج والنقد المسرحى ورئيس قسم التمثيل والإخراج بكلية الآداب ـ جامعة السلطان قابوس.

«Soap Opera» أى الميلودراما المستعرضة أكثر من شخصية والمتناولة أكثر من عقدة من نوع (فالكون كريست) و(دالاس) وأضرابهما.

فرغم تظاهرها بالحفاظ على الوحدات الكلاسيكية الثلاث ـ المكان والزمان والحدث؛ حيث تدور أحداثها فى يوم واحد، داخل أحد البيوت الريفية الكبيرة فى الجنوب الأميركى، متركزة حول إشراف رب هذا البيت على الموت وتكالب أسرته على ميراثه..، فإنها مسرحية دائبة الحركة طولا وعرضا، تتنقل بين الزمن الماضى والزمن الحاضر، وعلى طريقة إبسن تستدعى «أشباح» الماضى التى تفسد رواء الحاضر، ثم هى تدخل حجرة من حجرات البيت وتخرج إلى الأخرى، وفى كل مرة تنسج قصة جانبية تكاد تكون مسرحية فى حد ذاتها، فعلاقة ماجى وبريك المضطربة عالم فى حد ذاته، وكفاح ماى وجوبر المستميت من أجل الميراث هو الآخر مشروع لمسرحية قائمة بذاتها، وأخيرا هذا الصدام المثير بين الأب المحتضر وابنه المفضل لديه، الذى يعتقد أنه لا نفع فيه، يمثل هو الآخر عصبا دراميا يكاد يستقل بنفسه.

المسرحية تبدأ مع وصول التقرير الطبى الذى يفيد إصابة بابا الكبير «Big Daddy» بسرطان القولون وتسابق ماى وماجى وهما زوجتا ابنيه، إلى تقديم مبررات استحقاقهما واحدة دون الأخرى ميراث الأب، والمتمثل فى الضيعة الشاسعة التى بناها من الصفر. وتبدو كفة ـ زوجة جوبر ـ الابن الأكبر ـ أكثر رجحانا مع نصف دستة الأطفال التى أنجبتها، والتى تقدمها كمبرر لاستحقاقها النصيب الأكبر من الإرث، مما يجعل ماجى زوجة بريك ـ الابن الأصغر والأثير عند أبيه ـ تدور فى المنزل وتتقلب على سريرها كالقطة فوق سطح من الصفيح الساخن، محاولة أن تدفع زوجها بريك إلى الدفاع عن حقه فى الميراث، وتحاول استدراجه بكل الوسائل إلى فراش الزوجية الذى هجره إلى إدمان الخمر.

إنها تريد أن تثبت أنها ولود منجبة لتؤكد أحقيتها هى الأخرى فى استلام جزء من هذه الثروة، فى ظل مفاهيم هذا المجتمع الجنوبى المحافظ المتزمت الذى يصر على تسليم الثروة إلى الفروع المستمرة فى شجرة العائلة، وهى الفروع القادرة على الامتداد والاستمرار.

وتتسكع المسرحية فى حجرة ماجى لتخبرنا عن أسباب عزلة بريك ـ ذلك الشاب الرياضى الجميل ـ وأسباب هجرانه الملاعب وفراش الزوجية وهربه إلى الكأس. لقد اكتشف أن زوجه كانت السبب فى انتحار سكبير صديق عمره؛ كانت قد ساورتها الشكوك حول مشاعرهما كل تجاه الآخر، ولما تأكدت من أن مشاعر سكبير ـ بالذات ـ تجاه زوجها بريك كانت مشاعر مشبوهة ـ وذلك تأسيسا على ما علمته عن ميوله الجنسية المثلية ـ واجهته بشذوذه مما أدى إلى انهياره فانتحاره.

ولما كان الأب يفضل بريك وزوجه على ابنه الأكبر جوبر وزوجه ماى، فقد راح يشارك ماجى محاولتها استرجاع بريك من عزلته إلى الحياة الطبيعية، مما يضطره إلى مصارحته بشكوكه هو الآخر فى علاقته بسكبير وهى التى يصفها بأنها علاقة قذرة، فيثور بريك فى المقابل ويتهم الأب بأنه لا يفهم المشاعر الإنسانية الحقيقية، ولا يحب سوى عالم ملئ بالأكاذيب ويفهمه أن كل من حوله يكذب عليه حول حقيقة مرضه، ويرمى فى النهاية بالقنبلة فى وجه الأب؛ إنه يخبره بأن مرضه لا شفاء منه وبأن أيامه معدودة... وإذا كان الجميع: الأم الكبيرة (Big Mama) وماى وجوبر وحتى زوجه ماجى.. إذا كانوا كلهم يخفون عنه الحقيقة، فالسبب هو مصالحهم وأطماعهم الشخصية وليس حبهم له. وبعد هذه المكاشفة، ينصرف الأب محبطا متأهبا لمصيره، بينما تقرر ماجى أن تواصل صراعها المستميت من أجل الاحتفاظ بالثروة وبرئاسة الأسرة بعد موت

الأب، فتدفع بريك دفعا إلى فراشها، مصممة هذه المرة على اغتصابه ـ إذا اقتضى الأمر ـ ومبررها فى ذلك أنها أعلنت كذبا للجميع بأنها حامل، وذلك رغبة منها بأن تفوز باختيار الأب لبريك خلفا له فى رئاسة الأسرة وإدارة شؤنها وأموالها.

وهكذا، فإن ما سميناه بالمسرحية الظاهرة فى (قطة على سطح صفيحة ساخنة) هى مسرحية غنية متشعبة تتناول ظواهر متعددة، وتطرح أكثر من معنى. إنها مسرحية عن الحياة والموت، وعن الطمع والصراع المستميت من أجل المادة، وهى أيضاً مسرحية عن فقدان التواصل والتوافق، سواء بين الأزواج وزوجاتهم، أو بين الآباء والأبناء أو بين الأخ وأخيه، ثم هى عن العلاقات الجنسية بنوعيها: العلاقات الجنسية الآلية، وهى التى يتحول فيها البشر إلى حيوانات متوالدة، والعلاقات الجنسية الطليقة غير المقيدة التى تبدأ وتنتهى عند المتعة الخالصة وحدها، وهى عن فقدان نوع ثالث للعلاقات الجنسية يجمع أفضل ما فى النوعين السابقين. مجمل القول إن المسرحية الظاهرة فى (قطة على سطح صفيحة ساخنة) هى مسرحية تستجيب لكل كليشيهات البرودواى وهوليوود فى الخمسينيات، بما فى ذلك توفير بعض الأدوار لممثلى الاستوديو ممن يمضغون الكلام ويهزون رءوسهم أسفاً طوال الوقت لأنهم لا يجدون من يفهمهم ويحس بهم[٢]، فضلاً عن تقديم شخصية مثل ماجى؛ المرأة المثيرة التى تتلوى نصف عارية على سريرها ذى الأعمدة النحاسية، وهو ما يرضى منتجى هوليوود فى الخمسينيات تماماً، ويسعد نجمة كإليزابيث تايلور بوصفها إحدى ملكات الإغراء (Sex Symbols) فى السينما العالمية.

ولكن المسرحية الخفية فى (قطة على سطح صفيحة ساخنة) هى شئ مغاير تماماً بعيد كل البعد عن كليشيهات هوليوود؛ إنها مسرحية غريبة تكتنفها الأسرار والرموز وتتخللها ممارسات لشعائر وطقوس قديمة مندثرة، تصور عالماً يتحرك من سطوة الرجل إلى سيطرة النسوة، أو من مجتمع أساسه الرجل (Patrimonial Society) إلى مجتمع محوره المرأة (Matrimonial Society)، بكل ما يمثله هذا التغيير من قمع لأحلام الرجل فى السيطرة والحرية.

ويطرح ويليامز هذا المعنى فى مسرحيته الداخلية بروح تهكمية ممزوجة بالأسى، من خلال استخدامه قالب الكوميديا؛ ولكن بعد قلبه رأساً على عقب وإفساده وقمع البهجة فيه بمزاج الموت المسيطر على المسرحية من بدايتها إلى نهايتها، وبعمليات القمع المستمر للرجال من شخوص المسرحية، وكبتهم جنسياً بل محاولة خصيهم، وإبطال تفوقهم الذكورى العدوانى إبطالاً تاماً.

وتطلق المسرحية الخفية يدها فى عالم الأساطير تسطو على ما تشاء منه، حتى إن حبكتها تصبح نوعاً من التجميع «أو الكولاج» (Collage) لأساطير أورفيوس ويوريديس وأفروديت وأدونيس وجلجامش وعشتار، وطقوس قتل الملك المقدس التى أفاض سير جيمس فريزر فى الحديث عنها فى كتابه الشهير (الغصن الذهبى). ويقتفى تنسى ويليامز أثر كتاب الأدب والمسرح المحدثين فى تقديم الأسطورة فى كثير من «الجروتسك»[٣]، أمثال ألفريد جارى (ثلاثية أوبو)، أبولونيير (ثديا تريسياس)، ت.س. إليوت (الأرض الخراب)، وجيمس جويس (أوليسيز)، فتظهر شخصيات ماجى وبريك والأب الكبير كالصور السالبة (Negative) لأفروديت وأورفيوس والملك المقدس المخلوع عن عرشه، أو ـ بعبارة أخرى ـ تظهر الشخصيات الرئيسية الثلاث، كـ «جروتسك» لنماذجها الأسطورية الأصلية أو الأولية (Archetypes).

ولأن مثل هذه النماذج الأسطورية لا تلتقى أساساً فى أساطيرها الأصلية، فإن ويليامز يلجأ إلى نوع من الخدع أو الحيل الفنية التجارية (Gimmicks) مما تلجأ

إليـه السينمـا، خـصـوصـاً فى أفـلام الإثارة والمغامـرات، لترتب وتمنطق مثل هذا اللقـاء الافـتـراضى. ومن أمثلة ذلك أفـلام كـ (طرزان والمرأة الفـهـد)، و(هرقل يقـابل ملكة سبأ) فى السينمـا الأمريكية والإيطالية و(إسـمـاعيل يسين يقـابل ريا وسكينة) فى سينمـا «الترسـو» المصرية. وفى مثل هذه الأفلام يقبل المتفرج ـ بغير اعتراض ـ هذا اللقاء «المفبرك» الذى يستحيل تحقيقه، سواء فى واقع الحياة أو واقع الأسطورة نفسهـا. وهو يقبل الخدعة أو ـ العـبـارة العـامـيـة ـ: «هذا البكش الفنى»، فـقـط كـمـقـدمـة يمكن التـغـاضى عن مـصـداقـهـا، طالما تعد بالكثير من الإثارة والتشويق. فلاشك أن لقاء مثل هذه الأقطاب يمكن أن يؤدى إلى صـدام مـروع، ومـعـركـة حامية الوطيس، تهيج مشاعر المتفرج وتبسط أساريره.

ويلجـأ ويليـامـز فى تبـريره الفنى للقـاء أفـروديت وأورفيوس، فى صورة ماجى وبريك، إلى إحدى الوسائل البنائية القديمة التى برع شكسبير خصوصاً فى توظيفها فى كـومـيـدياته، وهى التنكر والالتبـاس (Disguise and mistaken identity). فـمـاجى يخـدعـهـا مظهـر بريك الرياضى الرجولى، وتتـصـور بطريق الخطأ أنه صـورة من أدونيس، الراعى الجـمـيل الذى أحـبـتـه أفـروديت فى الأسطورة. وبريك هو الآخـر يخـدع بدوره فى صـورة ماجى الطالبة الجامعية قبل زمن المسرحية، ويجد فى رقتـهـا وخجلها وعذريتها صورة من يوريديس محبوبة أورفيوس، وهكذا يقترن كل منهـمـا بالآخر. ولكن مع مضى الوقت وتكشف شخصيتيهـمـا الحقيقية، يحدث الصدام بينهـمـا وتتحطم حياتهـمـا الزوجية. وبالطبع يبدو ذلك أمراً منطقياً لأن أفروديت وأورفيوس (أى النموذجين الأصليين لماجى وبريك) لا يصلح أحـدهـمـا للآخـر بمنطق حياة الأسطورة نفسهـا. ويتعـمـد ويليامز الكاتب المحنك أن يـبـعـد اللقـاء بين الاثنين ـ وهو مـا أشرت إليه على أنه حيلة تجارية ـ إلى زمن سابق لزمن المسرحيـة حـتى يتـجـنب أى تشكيك فى سـلامـة البناء الدرامى لمسرحيته ومنطقيته. وهو عندما يبدأ مسرحيته من محاولات ماجى المستميتة لاستعادة بريك لفراش الزوجية، فهو يتخير لمسرحيته شكل البارودى Parody للكوميديا أو «المحاكاة التهكمية للكوميديا». فعلى عكس النمط الكلاسيكى للكوميديا الذى يلاحق فيه الفتى الفتاة محاولاً الفوز بحبها، فإننا نجد الفتاة هى التى تقوم بالمطاردة عند ويليامز، وفضلاً عن ذلك فهو ـ وكما سنشرح بالتفصيل فى نهاية هذه الدراسة ـ يمضى طوال المسرحية قالباً أركان الكوميديا رأساً على عقب، عامداً متعمداً.

وهذه الدراسة التى كتبت لها عنواناً: «الأسطورة المحرفة فى قطة فوق سطح صفيحة ساخنة»، هى محاولة لقراءة المعانى الداخلية لهذه المسرحية، التى يكمن أغلبها فى بنيتها السفلية الموغلة فى العمق، والتى قد لا تكون مرئية بما فيه الكفاية لعين القارئ العادى. وفيها سأحاول الحديث بالتفصيل عن كيفية تحريف الأساطير المستوحاة فى المسرحية، سواء عن طريق إعادة تقديمها فى كثير من «الجروتسك»، أو من خلال دمجها بعضها بالآخر باستخدام ما أشرت إليه بوصفه حيلاً فنية، أو دجلاً فنياً Gimmick، وأيضاً سأوضح كيف يوظف ويليامز التحول الكامل للشخصيات Metamorphosis توظيفاً درامياً خادماً لمعنى العمل ومطوراً لعقدته الدرامية فى الوقت ذاته، وأخيراً سأقف عند أسباب وكيفية صياغة المسرحية فى إطار تهكمى للكوميديا تنقلب فيه ملامحها رأساً على عقب.

النقد النماذجى

مقدمـة ضـرورية

آثرت أن أترجم المصطلح الإنجليزى Archetypal Criticism إلى صيغة «النقد النماذجى»، تجنبا لسوء الفهم أو اللبس الذى قد ينشأ من ترجمته إلى «النقد النموذجى» (باستخدام صيغة المفرد)، فهى قد تقود إلى معنى «النقد

المثالى»، وهو معنى بعيد تماما عن فلسفة وأهداف المدرسة النقدية التى نحن بصدد الحديث عنها. كذلك تجنبت استخدام بعض الترجمات الأخرى الشائعة للمصطلح نفسه، مثل النقد الأسطورى، أو النقد الطوطمى أو الشعائرى أو النقد الأصولى، لأنها وإن كانت تشرح بعضا من مقومات أو خصائص هذه المدرسة النقدية فإنها كلها مصطلحات اختزالية، فيها الكثير من التصرف وتعوزها الدقة.

والمقصود بالنقد النماذجى، هو تلك المدرسة التى تعتمد، فى فهمها وتقييمها للعمل الأدبى أو المسرحى، على مضاهاته بالنماذج الأصلية أو الأولية ـ وهى التى يعتقد الناقد أن شخصيات هذا العمل قد نسجت على منوالها. وتنظر هذه المدرسة إلى الأساطير الأولى بوصفها المخزن الذى يحتوى على مثل هذه النماذج؛ فهى أشبه بكتاب المطبخ الذى تجد فيه ربة البيت كل وصفات الطبخ الأساسية، أو أشبه بكتالوج الخياط الذى يحتوى كل «موديلات» الثياب المعروفة مزودة «بباترونات» تساعده على تفصيل ما يريد من قطع الملابس، بقصها على غرار هذه «الباترونات»، وقد يضيف بعض اللمسات الخاصة فى عملية حياكة وتشطيب الثوب، ولكن يبقى مقاربا فى صورته النهائية للباترون الأساسى أو الأصلى، الذى صمم على غراره.

وتنحدر مدرسة النقد النماذجى مباشرة من أفكار ومنجزات كل من عالم النفس جوستاف يونغ وعالم الأنثروبولوجيا سير جيمس فريزر. فنظرية يونغ عن الذاكرة الجماعية أو اللاشعور الجمعى Collective unconscious-ness، هى الفكرة المحورية، أو المفتاحية، التى تقوم عليها هذه المدرسة، وهى النظرية التى تذهب إلى أن الإنسان المتحضر يحتفظ بشكل غير واع بالمعارف الأولى التى تكونت له فى فترة البداوة، فيما قبل التاريخ، وتختزنها أساطيره. ويفسر هذا ـ كما يلاحظ ويلبرس سكوت ـ تلك الرغبة الغامضة لدى البشر فى الاستماع إلى القصص الأسطورية، على الرغم من أن ما فيها من عناصر خارقة لم يعد له أى سيطرة تعبدية [٤].

هذا اليقين بأن الأسطورة تشتمل على منابع المعرفة الأولية جعل من كتاب فريزر (الغصن الذهبى)، المعين والمرجع الأساسى لأقطاب مدرسة النقد النماذجى. والكتاب عبارة عن دراسة للسحر والدين تقع فى اثنى عشر مجلدا، نشرت ما بين ١٨٩٠ وحتى ١٩١٥، وتتبع عدداً من الأساطير منذ منشئها فى ما قبل التاريخ وحتى تبلورها فى صورها النهائية فى العصور المتأخرة، ويعد هذا الكتاب حتى يومنا هذا واحدا من أهم الإنجازات الأنثروبولوجية والأدبية فى تاريخ الفكر الإنسانى، إن لم يكن أهمها على الإطلاق.

أما الولادة الفعلية للنقد النماذجى، فجاءت على أيدى تلامذة فريزر من أعضاء مدرسة كمبيرديج التى نشطت فى العشرينيات، أمثال مس جين هارسون، وجيلبرت مورى، ون. م. كورنفورد، وأندرو لانغ. وقد تجاوز هؤلاء البحث فى الأساطير نفسها إلى البحث فى علاقة الأسطورة بالأدب بصفة عامة والمسرح بوجه خاص. وأخذت مدرسة النقد النماذجى تتبلور أكثر فأكثر مع دراسات وأعمال نقاد البنيوية المحدثين؛ أمثال ليفى شتراوس ونورثروب فراى، وللأخير دراسة أساسية تعرف بنظرية الأساطير Theory of Mythos ضمنها كتابه تشريح النقد Anatomy of criticism، ويذهب فيها إلى أن الأساطير الأولى تحتوى مختلف أنواع الحبكات الدرامية وأنماط الشخصيات الأساسية القائمة فى الأجناس الدرامية الكلاسيكية الأربعة: التراجيديا والرومانس والساتير والكوميديا. وتأسيسا على نظرية فراى هذه، فإنه يمكن دراسة العمل الأدبى فى ضوء النماذج الأسطورية الأولية، ويصبح مدى اقتراب العمل منها أو ابتعاده عنها أساسا لفهمه ولفك رموزه الداخلية،

وللحكم على جدته وقدرة مؤلفه على الاستحداث والابتكار.

وكما يلاحظ سكوت ويلبرس، فإن النقد النماذجى قد يشترك مع بعض المدارس النقدية الأخرى فى بعض مقوماته ومراميه، ولكنه فى النهاية ينفرد عنها جميعا:

«يتطلب (النقد النماذجى) ـ كالنقد الشكلى ـ قراءة دقيقة للنص، ولكنه يعنى من الناحية الإنسانية بأكثر من القيمة الجوهرية للإشباع الجمالى، ويبدو أقرب إلى علم النفس لتحليله استهواء العمل الأدبى للجمهور (...) وهو مع ذلك اجتماعى فى بحثه عن الماضى الحضارى أو الاجتماعى، ولكنه ليس تاريخيا فى عرضه قيمة الأدب بصرف النظر عن الزمن، وبمعزل عن الحقب والعصور»[٥].

الأسطورة المتحولة إلى جروتسك

بريك، أو أورفيوس مصفدا فى الأغلال:

رغم أن هذا البحث يهدف إلى تفادى النقد الخارجى Extrensic criticism قدر الإمكان، أى النقد الذى يلجأ إلى معلومات من خارج العمل الأدبى نفسه، لفهم معانيه وأغراضه، والذى قد ينتهى إلى بعض التخريجات التى لا يحتملها سياق العمل نفسه ـ فإننى لم أستطع مقاومة إغراء ربط (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) بشغف تنسى ويليامز بأسطورة أورفيوس. فمن ناحية، سنجد أن شخصية بريك وهى الشخصية المحورية من الرجال فى المسرحية ـ تحمل الكثير من الملامح الأورفيوسية، ومن ناحية أخرى نجد أن تنسى ويليامز نفسه يقر بأنه ظل قرابة سبعة عشر عاما مشغولا بفكرة كتابة مسرحية تدور حول أسطورة أورفيوس، هذه السنوات السبع عشرة هى الفترة بين ظهور مسرحيته (معركة الملائكة) عام ١٩٤٠ ـ وهى التى يمكن أن توصف بأنها المسودة الأولى للمسرحية حول أورفيوس ـ، ونشر مسرحيته (أورفيوس يهبط) عام ١٩٥٧ التى تجئ كالطبعة النهائية للمسرحية المرجوة حول الموضوع نفسه[٦]. أما (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) التى ظهرت طبعتها سنة ١٩٥٥، فهى تنويع آخر على الأسطورة نفسها، وهى النغمة المقابلة لـ (أورفيوس يهبط) على وجه التحديد.

وكمحاولة لتحديد ملامح بريك بوصفه شخصية أورفيوسية، وكذلك لتحديد الفارق بين كل من (قطة على سطح صفيحة ساخنة) و(أورفيوس يهبط)، سنلجأ إلى بعض الأوصاف والتعريفات للصور الأورفيوسية من كتاب (أيروس والحضارة: بحث فلسفى عن فرويد)، لمؤلفه هربرت ماركيوز.

ففى فصل الكتاب الذى يحمل عنوان «صور أورفيوس ونرجس»، يربط ماركيوز أورفيوس ونرجس، ويقدمهما بصفتهما النقيض المتطرف لبروميثيوس «البطل النمطى لمبدأ الأداء المتميز».. و«البطل الذى تقدمه الثقافة ممثلا للكد والإنتاجية والتقدم من خلال القهر». ومع نظيرهما ديونيسيوس يمثل أورفيوس ونرجس رفض العقلانية، وصورهم هى صور الفرح والإشباع والتحرر[٧]، وهذه الصور ـ كما يقول ماركيوز: «تستدعى خبرة عالم لا يجب أن تتم السيطرة عليه والتحكم فيه، بل يتحتم تحريره، وهى حرية من شأنها أن تطلق قوى إيروس الذى تقيده الأشكال المقهورة والمتحجرة للإنسان أو الطبيعة». وطبقا لذلك، فإنه يصبح على كل من أورفيوس ونرجس العمل على «استعادة البهجة وإيقاف الزمن، وامتصاص الموت والصمت والنوم والليل والجنة ـ أى مبدأ النرڤانا كحياة وليست كموت»[٨]. وهكذا، فإن ماركيز يقدم أورفيوس بوصفه نموذجا للشاعر بوصفه المحرر وصاحب المزاج الخلاق، وواضع النظام الأرقى فى عالم متحرر من القهر[٩].

أما عن ارتباط أورفيوس «بالجنسية المثلية»، فإن ماركيوز يفسر الأمر على أنه شكل من أشكال الاحتجاج على النظام الصارم الذى تفرضه الجنسية الخلاقة أو المولدة The repressive order of procreative sexuality التى تحكم العالم التقليدى. إن إيروس العادى مرفوض عن كل من أورفيوس ونرجس، ليس من أجل «مثال أخلاقى» بل سعيا وراء «إيروس» أكثر امتلاء وارتواء»[١٠]. بعبارة أخرى، فإن ماركيوز يعتقد أن صورة إله الحب التى يقبلها كل من أورفيوس ونرجس هى صورة الإله الذى يبيح كل أنواع الحب وكل أنواع الإفراط فى اللذة. وأخيرا، وعند رسم الصورة النهائية لأورفيوس أو نرجس، خاصة فى عالم تؤكد ثقافته صورة بروميثيوس كالبطل المثالى - فإن صورتهما تصبح - كما يؤكد ماركيوز - صورة الرفض العظيم، ويصبح رفضهما لكل النظم مظهرا لحقيقة جديدة تقوم على مبادئ مختلفة. وفى وصف هذه الحقيقة أو هذا النظام الجديد يعلن ماركيوز:

«إن إيروس الأورفيوسى يحول الوجود: فهو يسيطر على القوة والموت عن طريق التحرير. ولغته هى الأغنية، وعمله هو اللعب «Play»، وحياة نرجس هى حياة الجمال، ووجوده هو التأمل»[١١].

واتفاقا مع هذه النظرة إلى صور أورفيوس، وإلى النظام الأورفيوسى كما يطرحها ماركيوز، فإن مسرحية ويليامز (أورفيوس يهبط)، تبدو كالمسرحية الأورفيوسية الصرفة، التى تحتفل بتحقيق قدر أورفيوس، فى رفض نظام مؤسس على قوانين مبدأ الأداء والإنتاجية، وعلى النظر إلى الموت والفرح والسلام بوصفها كلا موحدا. وعلى النقيض من ذلك، فإن مسرحية (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) هى المسرحية التى تخون روح الأسطورة الأصلية، بتقديم أورفيوس (بريك) وهو يستسلم لتقاليد مجتمع تحكمه تعاليم الجنسية التكاثرية أو المتوالدة. وهكذا يصبح فال فى (أورفيوس يهبط)، هو الصورة المتطابقة مع النموذج الأسطورى؛ فهو الموسيقى الساحر الذى يتجول فى البرارى، حاملا جيتاره فى يده وقلبه على اليد الأخرى وأحد أقدامه على الأرض، والأخرى فى السماء. أما بريك فى (قطة على سطح صفيحة ساخنة) فيصبح صورة تهكمية للنموذج نفسه، فهو كلاعب الكرة ومعبود جماهير الملاعب الرياضية، الذى يعتزل اللعب وهو فى قمة تألقه، بسبب إصابته البدنية والنفسية - هو أورفيوس محبط، يتوقف عن العزف بعد أن فقد القدرة على إمتاع مشجعيه بفنه. إنه أورفيوس الذى فقد روح التمرد، واستسلم لقيود الزواج ومتطلبات استمرار القبيلة الإنسانية، فى مجتمع متعصب، يمنع الجنسية غير المثمرة - التى لا تنتهى بالإنجاب - سواء بين الرجل والمرأة، أو بين اثنين من الجنس نفسه (الجنسية المثلية). وبناء على ذلك، فإن المسرحيتين تصبحان (أورفيوس طليقا) و(أورفيوس مصفدا بالأغلال) باللغة المجازية للثلاثيات اليونانية.

وإذا نحن رجعنا إلى الأسطورة الأصلية لأورفيوس، فإننا نجدها تقسم تجربة أورفيوس إلى مرحلتين: أورفيوس ما قبل هادس «Hades» (العالم السفلى أو العالم الآخر) وأورفيوس ما بعد هادس. والمرحلتان تشبهان إلى حد كبير مرحلتى آدم الشاب البرئ أو آدم ما قبل الغواية، وآدم بعد السقوط والطرد من الجنة، فأورفيوس فى المرحلة الأولى هو الفنان العظيم الذى يبهر الإنسان والحيوان وحتى الآلهة، بموسيقاه الساحرة، وهو الروح البرية والحرة. ومع ذلك، فعندما تموت زوجه ومحبوبة فؤاده، الحورية يوريديس من عضة ثعبان، يهبط وراءها إلى العالم السفلى لكى يستردها. وينجح أخيرا فى أن يسحر هاديس، برسفوتى (إلهى العالم السفلى) بموسيقاه البديعة، فيعطيانه الإذن فى أن يأخذ يوريديس معه إلى الأرض ثانية، ولكن بشرط واحد، وهو ألا يلتفت لينظر

إليها أثناء الرحلة، لكنه يفعل ذلك للأسف، وعليه فإنه يفقدها إلى الأبد.

ويبدو أورفيوس فى المرحلة الثانية، كسير الفؤاد، حزينا حزنا لا يمكن التخفيف منه. وهو يقتل نفسه فى بعض القصص، وفى الحكايات الأكثر انتشارا، يقطع إربا بواسطة نساء طروادة اللواتى طار صوابهن من الغيرة بسبب حبه المخلص لزوجه[١٢].

وفى نطاق الأسطورة، فإن (أورفيوس يهبط) هى المسرحية التى تدور حول أورفيوس ما قبل هاديس، بينما تصبح (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) هى المسرحية التى تدور حول أورفيوس ما بعد هاديس. لكن المسرحيتين تستخدمان استراتيجيتين مختلفتين فى معالجة الأسطورة، وتقدمان وجهتى نظر متباينتين حول شخصية أورفيوس والمبادئ التى يمثلها. فويليامز فى المسرحية الأولى ـ مثله مثل رومانسى القرن التاسع عشر ـ أمين بالنسبة إلى نغمة الأسطورة وعظمة النموذج الأصلى، فهو يحافظ على روحها البطولى الرومانسى ويقدم بطله على أنه صورة غير محرفة أو مشوهة من النموذج الأصلى لأورفيوس. أما فى المسرحية الثانية (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة)، فهو ـ كما ذكرنا من قبل ـ يقطع أوصال الحبكة، ويقدم شخصية أورفيوس (فى شخص بريك) فى كثير من الجروتسك.

إن فال فى (أورفيوس يهبط) يسير نحو النهاية بوصفه متمرداً، أو بوصفه منشئا لنظامه الخاص، ويكمل قدره بموته. ففى البداية يتحدى مجتمعه بحبه المحرم لامرأة متزوجة، وفى النهاية ـ وبمحض إرادته الحرة ـ يقتحم النار المشتعلة لكى يموت مع المرأة التى أحبها. ويصبح موته احتجاجا على النظام الذى يتسم بالقهر، والمبنى على أساس مبادئ الأداء والإنتاجية والجنسية المنجبة (المتوالدة). ومثل أورفيوس الذى خلف رأسه المقطوع وقيثارته تطفوان على نهر هربوس، لكى يصبح مقدسا ويعبد بعد ذلك بواسطة التابعين له والمؤمنين به[١٣]، فإن فال يترك خلفه فى الرماد المشتعل، معطفه المصنوع من جلد الثعبان، علامة تهدى إليه ذلك الطراز الهارب المتمرد من بين البشر، ممن سيصبحون أتباعه ومريديه[١٤]، تماما كما ترك المسيح رداءه لحوارييه يتخاطفونه ويتمسحون به سعيا وراء البركة وتأكيدا للعهد.

أما بريك فى مسرحية (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة)، فهو بوصفه مدافعاً عن الجنسية المثلية، يمثل مرحلة متقدمة جدا من التحرر ومستوى أعلى من التمرد الاجتماعى، لكنه ـ على خلاف فال ـ يعجز عن أن يواجه مجتمعه بعلاقته الجنسية مع سكبير صديقه الحميم، والبديل عن يوريديس فى هذه النسخة من الأسطورة التى تصور أورفيوس على أنه مثلى جنسياً. وعلى عكس أورفيوس الذى قتل زوجه خطأ، فإن بريك يقتل صديقه الذى يحبه وهو فى كامل وعيه، نتيجة لجبنه الاجتماعى.. فهو يتركه لكى يواجه وحده تحجر مجتمعه، وهو يعرف أن الموت هو المخبأ الوحيد لسرهما فى مثل هذا المجتمع المتزمت:

> «ماجى: أنتما الاثنان كان لكما شئ يجب أن يحفظ جيدا، نعم.. شئ يجب ألا يفسد.. نعم!.. وكان الموت هو صندوق الثلج الوحيد الذى كان بإمكانكما حفظه فيه»[١٥].

ومن الواضح أن بريك لا يتحقق له قدر أورفيوس، فهو لا يستمر فى حداده على صديقه الذى انتحر، ولا يموت أو يقتل مثل أورفيوس. ورغم أن ماجى قد توحى فى بادئ الأمر، بالتماثل مع المرأة الطروادية التى يمكنها أن تعذبه حتى الموت. فإن ماجى ـ كما يتضح من تطور حدث المسرحية ـ تصبح القوة التى تحاول أن تأخذه بعيدا عن السكر والعزلة، وأن تحثه على التصالح مع نظام الحياة:

«ماجى: يجب أن نسمح للحياة بأن تستمر..
حتى لو أن حلم الحياة نفسها قبر
وانتهى..» (ص٥٨).

وأخيرا، فى نهاية المسرحية، فإن ماجى تنجح فى جره إلى فراشها جرا. صحيح أنه يبتسم ابتسامة ساخرة، أثناء تجهيز ماجى الفراش استعدادا للقائهما الجنسى المرتقب، كأنه يحاول أن يوحى بأنه لن يكون صيدا سهلا، ولكن من الواضح أنه سيرضخ فى النهاية لرغباتها الجنسية، بدليل أنه دارى كذبتها أمام الجميع بأنها حامل، ووافق على الذهاب إلى الفراش معها رغم علمه بأن «الوقت هو الوقت المناسب لها كى تحمل طبقا للأجندة» (ص١٧٢).

ويبدى بريك فى تطوره النهائى، بوصفه شخصية درامية، استعدادا كبيرا لكى يصبح رب أسرة مستأنس ورجل فلاحة وزراعة. ويبدو راغبا فى قبول وضع أبيه، ليس فقط على أنه رئيس العائلة والمالك الرئيسى للخيمة الكبيرة، ولكن أيضا على أنه آلة تخصيب يقوم بعمل واجباته الجنسية حيال زوجه بصورة آلية، دون أى سرور أو متعة:

«دادى الكبير: لقد نمت مع ماجى الكبيرة
بانتظام حتى وصلت إلى سن الستين
وبلغت هى الثامنة والخمسين، وكان
ذلك منذ خمس سنوات.. ولكنى لم
أحبها إطلاقا...لم أحبها على
الإطلاق» (ص٩٥).

وتلخيصا لما سبق، فإن بريك يبدو عاجزا تماما عن أن يملأ مكان النموذج الأسطورى الذى ينحدر منه، وعن أن يقف بشموخه وسموقه نفسيهما، ويرجع ذلك من وجهة نظرى لعاملين أساسيين، أولهما: أنه يفشل فى تحقيق مصير أورفيوس بأن يدفع حياته ثمنا للتكفير عن ذنبه فى موت رفيقه سكبير (وهو المساوى لموت الحورية يوريديس)، وبذلك تبدو صورته ناقصة ومفتقرة إلى العنصر البطولى والنبيل. ثانيهما: أن بريك يتحول تدريجيا من «مخلوق علوى» أو «مخلوق يشبه الإله» (كما تصفه ماجى، ص٥٧) إلى شخص عادى، ومن ثائر متمرد إلى رب بيت مستأنس . ولذلك، فإن بريك يبدو، بوصفه شخصية درامية، نوعا من المحاكاة التهكمية (البارودى Parody) لأورفيوس، وتجئ ملامحه مطبوعة بالكثير من الجروتسك.

بعض الملاحظات الضرورية حول فكرة الجنسية المثلية فى المسرحية:

على الرغم من أن موضوع الجنسية المثلية، يمثل أحد المحاور الأساسية التى تتحرك عليها الدراما فى (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) . فإن من الملاحظ أن تنسى ويليامز يتعمد التمويه، ويحاول إغراق علاقة بريك بسكبير بكثير من الغموض. وأكثر من ذلك أنه يحاول جاهدا تبرئة بريك من التورط فى أى فعل جنسى مثلى مع صديقه، أو حتى أية مشاعر جنسية ناحيته، على الرغم من أن ذلك يناقض الفكرة الأساسية بتقديم بريك كصورة لأورفيوس يتصف بالجنسية المثلية، أو أورفيوس فى أعلى درجات تحرره وتمرده على الأعراف والتقاليد وحتى الأديان، وهى الفكرة التى شرحناها مسبقا.

وفى المقابلة بين بريك ودادى الكبير، يتهرب بريك أكثر من مرة من البوح بالحقيقة عن حقيقة علاقته بصديقه، ويحاول أن يلقى باللوم عليه. وماجى هى الأخرى، نجدها تشجع وهمه بأن سكبير هو وحده، الذى لديه رغبة مشبوهة تجاه بريك:

«ماجى: إنه سكبير.. هو الذى لديه رغبة لا
شعورية غير بريئة تماما، تجاه بريك»
(ص١٦٠).

حتى اللحظة الوحيدة التى يمكن أن نرى فيها مؤشرا على وجود مثل هذه العلاقة بين الشابين، وهى اللحظة التى يصف فيها بريك كيف كانت ماجى سببا فى موت سكبير، يقدمها ويليامز بشكل بالغ التمويه:

«بريك: كنت راقدا على سريرى فى المستشفى، أراقب الألعاب على شاشة التليفزيون.. ورأيت ماجى جالسة على الأريكة الموضوعة خارج الملعب وهى ملتصقة بسكبير.. وذلك بعد أن أخرج من اللعب بسبب أخطائه التكنيكية.. آلمتنى الطريقة التى تعلقت بها بذراعه.. أعتقد أن ماجى كانت تحس دائما بأنها مهملة جنسيا.. وأننا لم نقترب من بعضنا أكثر من شخصين ينامان على سرير واحد.. وهما أشبه بقطين يتنمران أحدهما للآخر» (ص١٢٥).

إننا نحار أمام هذه القطعة، هل غضب بريك سببه الغيرة على زوجه من صديقه سكبير الذى سمح لها بأن تتأبط ذراعه، أم على صديقه من زوجه التى تأبطت ذراعه؟

ويقودنا موقف ويليامز المتناقض بين تأكيد المشاعر الجنسية المثلية ـ على الأقل ـ بين بريك وسكبير، وبين محاولة التمويه و«الغلوشة» وإغراق الموضوع برمته فى الضباب، إلى سؤال محورى:

لماذا يتخذ ويليامز هذا الموقف؟ ولماذا لا يقدم بطله على أنه ممارس للجنس المثلى صراحة وبلا مواربة أو تمييع أو تمويه؟، خاصة أنه قد قصد إلى تقديم بريك على أنه صورة جديدة لأورفيوس، أى أورفيوس وقد بلغ أقصى درجات تحرره وتمرده الاجتماعى على الأعراف والتقاليد والأديان (وأكرر أن هذه العبارة مؤسسة على المنطق الفلسفى البحت وليس الأخلاقى).

وللإجابة عن هذا السؤال، أجدنى مضطرا إلى الاستعانة ببعض المعلومات عن ويليامز نفسه وعن حياته، بعبارة أخرى أجدنى مضطرا إلى الأخذ ببعض توصيات النقد الخارجى (أو النقد من خارج العمل الأدبى نفسه) Extrensic criticism وهو ما حاولت جاهدا تجنبه طوال البحث. ولكن يبقى ـ فى نهاية الأمر ـ أن مثل هذه المعلومات ستصبح الوسيلة إلى فهم وتبرير بعض أوجه التناقض أو القصور فى مفهوم المسرحية، وأيضا الوسيلة إلى كشف بعض معانيها ومقاصدها الخفية، وليس لغرض تفسير معين أو إقحام معنى على سياق العمل دون أن يكون متضمنا فيه أصلا.

إن تنسى ويليامز، الكاتب الذى أقر مبدأ الجنسية المثلية، وصرح مؤخرا فى السبعينيات أنه مارس اللواط بالفعل، لم يكن يجرؤ على الجهر بشذوذه فى مجتمع الخمسينيات المتحفظ، مجتمع ما بعد الحرب الثانية شديد الصرامة، ومجتمع المكارثية وأمريكا القوية فى مواجهة الخطر الأحمر. ولذلك، فإنه يحاول أن يتجنب فكرة تقديم بطل لمسرحيته يمارس الشذوذ الجنسى. ومن أجل ذلك، فهو يحاول تبرئة بريك من أى إثم، ويرمى بكل التهمة على سكبير، وهو شخصية لا تظهر إطلاقا على المسرح؛ شخصية ماتت قبل الزمن الفعلى لأحداث المسرحية.

وهذه الرغبة المكبوتة عند ويليامز فى أن يخفى جنسيته المثلية، انعكست على موقف بطله فى نهاية المسرحية، فإذا به ـ وهو المجسد لمعانى الحرية والرفض ـ يستسلم فى يسر ورخاوة للقوانين الاجتماعية نفسها التى ينكرها، ويترك أفكاره وأحلامه عن الحرية والنزق

الصبياني والبحث عن الجمال والمتعة الخالصة . إنه يخضع في النهاية لقوانين الجنسية المولدة، ويتحول إلى آلة تخصيب، ويترك الملاعب لحياة الزراعة والفلاحة وتربية الأولاد.

إن بريك لا يموت بطلا مأساويا مثل فال في (أورفيوس يهبط)، وإنما يحنى رأسه للعاصفة، مثله مثل تنسى ويليامز نفسه، ويذوب في قوانين الأسرة ومتطلبات الأب والأم والزوجة. إن (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة)، تصبح المرثية، التي ينعى فيها تنسى ويليامز الفنان والشاعر، اعتداء ومصادرة مجتمعه حريته الفردية وشجب أمانيه وميوله الجنسية.

(ب) الأسطورة وقد تحولت لـ (جروتسك) ـ

ماجى أو آلهة الحب التي تركت وحيدة في الفراش

هناك إشارات في لغة المسرحية المجازية لشخصية ماجى من حيث هي معادل لأفروديت إلهة الجمال والعشق والشهوة عند الإغريق، ومثلها مثل الآلهة الإغريقية، فإن ماجى شهوانية حسية، وحتى اسمها الاستعاري في عنوان المسرحية هو «القطة»، وهي تسمية لها دلالاتها الجنسية والحسية بلا شك. وأكثر من ذلك، فإن اشتياقها إلى عودة بريك لفراشها يشبه، بوضوح، انتظار أفروديت كل عام لعودة حبيبها أدونيس. فكما تقول الأسطورة الإغريقية، فإن أفروديت (وهي المقابل لعشتار في الميثولوجيا الآشورية البابلية) تسافر خلف أدونيس حبيبها الميت (ويقابله تموز في النسخة الآشورية البابلية) إلى عالم الموتى السفلي، لكى تسترجعه من برسفوني، ملكة العالم السفلي. وفي غياب الإلهة أفروديت، فإن الأرض تصبح خرابا بلقعا لأن الإنسان والحيوان يفقدان عاطفتهما الجنسية، وبالتالي يصبحان غير قادرين على الاستمرار بالنوع. ولكن أفروديت، إلهة الإخصاب تنجح في النهاية في الحصول على قرار من زيوس برجوع أدونيس إلى الأرض في الربيع والصيف من كل عام، على أن يقضى الخريف والشتاء في عالم الجحيم. ومع العودة السنوية لأدونيس (تموز) في الربيع، تتفتح الأرض لنمو النبات، ويستعيد كل من الإنسان والحيوان طاقته الجنسية ويصبح قادرا على التكاثر[١٦].

وفي مقابلة أسطورة أفروديت وأدونيس بالمسرحية، فإننا نجد أن نضال ماجى المثابر لاستعادة حب زوجها وعاطفته واستئناف حياتها الجنسية الطبيعية، يمثل انتظار أفروديت لأدونيس كل عام، وكذلك فإن الحياة التعسة التي يحياها بريك بعد موت صديقه سكيبر، ومحاولاته دفن حزنه عليه في الإفراط في الشراب، ما هي إلا صورة استعارية لحياة العذاب التي يقضيها أدونيس في جحيم هاديس. ولكننا نجد في نص المسرحية إشارة أخرى لماجى ـ خاصة في فترة التلمذة الجامعية فيما قبل زمن المسرحية ـ تجعلها صورة لآلهة أخرى، هي أرتميس أو ديانا الإغريقية، ربة الصيد والغابات والعفة العذرية، فماجى ـ هي الأخرى ـ مولعة بالصيد في الغابة ومعها كلابها: « سنذهب لصيد الغزلان في بحيرة القمر (Moon Lake) طالما يبدأ الموسم، إني أحب أن أجرى مع الكلاب في الغابة الباردة.. أجرى، وأجرى.. وأقفز فوق كل ما يعترضني..» (ص ٣٧). وهي أيضا لاتزال تحتفظ بالأقواس والسهام التي فازت بها «بميدالية ديانا» في مسابقة الرماية بين الكليات (ص ٣٦).

وأخيرا، فإن ماجى بإصرارها على الحمل وعلى أن تصبح أما، وفي رفضها خيانة بريك مع رجال آخرين، رغم إهماله لها جنسيا وعاطفيا، تصبح معادلا ممكنا لديانا أخرى؛ ديانا من أفيسوس (Diana of Ephesus) الإلهة الرومانية للزواج المقدس والخصوبة المنجبة والأمومة[١٧].

إن ظهور ماجى في صور الآلهة الثلاث، قد يترك انطباعا بأن ثلاثتهن يمثلن ثلاث مراحل في تطور ماجى

باعتبارها شخصية درامية. ومن ثم، فإن صورة أرتميس العذراء، تمثل ماجى كآنسة صغيرة فى أيام الدراسة فى فترة ما قبل زواجها من بريك، وتصبح صورة أفروديت المعادل لصورة ماجى، بعد زواجها وأثناء حركة المسرحية، وهى بالطبع صورة لامرأة لعوب فى عنفوان ربيعها، امرأة شهوانية غنجة ذات نزوات. وأخيرا تجئ صورة ديانا الأفيسوسية كالصورة التى تحاول ماجى إيهام الجميع بأنها الصورة التى بدأت بالفعل فى التحول إليها، وهى صورة الأم الولود، ربة البيت وعماد الأسرة.

وعلى الرغم من أن هذا الافتراض بأن صورة الآلهة الثلاث هى معادلات للمراحل الثلاث فى حياة ماجى قد يبدو منطقيا، أو على الأقل يمكننا من فهم وتفسير الاستعارات المختلفة من الميثولوجيا، المستخدمة فى التعبير عن شخصية ماجى ـ فإنه افتراض قد يقود إلى فهم خاطئ لشخصية ماجى، وبالتالى لطبيعة النمو الدرامى ونمو المعنى فى المسرحية. إن الأكثر احتمالا واستقامة مع المعنى الكلى للمسرحية، هو أن صورة ماجى كأفروديت هى الصورة الوحيدة التى تعبر عن طبيعتها الحقيقية، أما الصورتان الأخريان فهما مجرد صور تنكرية، بمعنى آخر ـ وباستخدام المعجم الماركسى ـ فإن ماجى ابنة الأسرة الفقيرة، هى فى النهاية بورجوازية صغيرة يحركها طموحها الاجتماعى، ويدفعها إلى تسلق السلم الطبقى حتى القمة. ولذلك، فهى ـ شأنها شأن بنات طبقتها ـ تتصنع المظهر الكاذب والخادع للسندريللا البريئة الهادئة، عديمة التجربة، كى توقع فى سحرها زوجا صغير السن جميل الطلعة ـ وفوق كل شئ ـ واسع الثراء، وهى تخفى طبيعتها اللعوب ومزاجها النارى تحت جونلات الفتاة العذراء حتى تتمكن من الإيقاع بفريستها.

وانطلاقا من الطموح والتطلع الطبقى نفسيهما، فإن ماجى تعمد إلى اختلاق مظهر الأم المتمثل فى صورة ديانا الأفيسوسية، وذلك كى تؤهل نفسها لأخذ موقع «ماما الكبيرة» فى صدارة الأسرة. بعبارة أخرى، فبما أن التقاليد الاجتماعية قد تستبعد اختيار النسوة اللعائب، للمواقع القيادية السياسية أو العائلية، فإن ماجى تقرر أن تشترك فى لعبة التطاحن على الإرث العائلى وعلى قيادة الأسرة، طبقا لقواعد اللعبة نفسها، فتصمم على التحول إلى صورة الأم، حتى لو كان ذلك ضد طبيعتها وضد مزاجها الشخصى، وحتى لو كان الثمن هو فقدان الجمال الأخاذ والرشاقة، وفتنة أفروديت، نظير الصورة الكئيبة للإلهة الأم التى تصورها الأساطير شعثاء الشعر، ولها جسد مغطى برداء ضيق عليه رءوس الحيوانات، بينما صدرها مكشوف تتدلى منه أثداؤها المتعددة، كبيرة الحلمات [١٨].

والواقع أن هذه الصورة التى نقدمها لماجى بوصفها أفروديت، التى تتنكر تارة فى صورة أرتميس العذراء، وذلك فى أيام دراستها الجامعية، وتارة أخرى فى صورة الإلهة الأم، وذلك تأهبا لأن ترث موقع ماما الكبيرة.. هى صورة تبدو منطقية ومقبولة؛ ليس من الناحية الدرامية فقط، وإنما من الوجهة الأنثروبولوجية أيضا. ففى كتاب (مقدمة لدراسة الدين الإغريقى) تطرح مؤلفته جين هيلين هاريسون رأيا يشير إلى ديميتر (Demeter) وكور (Kore) الإلهة الأم وابنتها فى الميثولوجيا التقليدية، على أنهما ليسا الأم والابنة على الإطلاق. وتقول إنه استنادا إلى التفسير الدينى للأسطورة، فإن ديميتر وكور هما الأم والعذراء، أى هما الشكلان الأكبر والأصغر للشخص نفسه: المرأة الناضجة، والمرأة ما قبل النضج[١٩]. وتأسيسا على رأى الأستاذة هاريسون، فإننا قد نعتبر كلا من أرتميس وديانا الأفيسوسية، ما هما إلا الشكلان الأكبر والأصغر للإلهة نفسها. إن إلهة العذرية والطهارة والغابات، تصبح مع تقدمها فى العمر إلهة الزواج المقدس والأمومة والأشجار والخصب. ورغم أننا نلاحظ أن أفروديت هى الأخرى إلهة الخصب، فإننا نجد أنه من

المستحيل إدراجها بين الإلهتين الأخريين كمرحلة وسط من مراحل تطور إلهة واحدة. بعبارة أخرى، فإن فكرة الإلهة الصغيرة العذراء التى تتحول إلى كاعب لعوب فى ربيع عمرها، وأخيرا تعود إلى الفضيلة وتصبح الأم والزوجة المخلصة فى زواج كاثوليكى، هى فكرة غير مقبولة على الإطلاق، سواء من الناحية الثيولوجية (الدينية) أو الميثولوجية.

إن الميلودراما المفبركة وحكايات الأدب المكشوف، هى وحدها التى تروج لقصة الفتاة القروية الساذجة الصغيرة، التى تنزح إلى المدينة، فتحولها إلى عاهرة. وأخيرا يلتقطها زوج فاضل من زبائن الماخور الذى تعمل به، ويحولها إلى واحدة من الحرائر الفاضلات سيدات المجتمع، والأمهات المحترمات.

هذا، ويطبع التجميع على طريقة (الكولاج Collage) للصور الثلاث المستوحاة من الأساطير - ملامح شخصية ماجى بالكثير من الجروتسك والكاريكاتير، «ويتشخبط» - إلى حد بعيد - النموذج الأصلى المبنى عليه الشخصية، وهو أفروديت. والسبب فى هذا يعود إلى التناقض الحاد بين الصورة الحقيقية لماجى (أفروديت) والصورتين التنكريتين (أرتميس وديانا الأفيسوسية). إن معرفتنا بماجى القطة المتلوية على الفراش، التى لايشغل تفكيرها - مثلها مثل أفروديت - سوى الحب وامتلاك من تحبه، يفقد مصداق صورة ديانا، التى تستدعى ماجى فى صورتها الأولى قبل الزواج. إن صورة ديانا ربة العفاف تصبح شبيهة بقناع الخجل والعذرية الذى ترتديه اللعائب أحيانا، فتصبح مثارا للسخرية، أو تصبح كذلك التمويه الماجن الذى يلجأ إليه أصحاب صالات الاستربتيز (التجرد من الثياب أثناء الرقص)، بتقديم الراقصة فى البداية بضفائر طويلة ذات شرائط حمراء ومرتدية جونلات طويلة، وجوارب قطنية، وذلك قبل أن تقف عارية تماما أمام رواد الملهى. والواقع أن صورة ديانا التى تفخر بها ماجى، تصبح مثارا للسخرية واللمز، فتسألها ماى فى براءة مصطنعة عن «عدة» رماية ديانا التى وجدتها، وهل هى عدتها القديمة نفسها أم لا.. كأنها تقول لها إن مظهرها القديم الكاذب كالفتاة البريئة غير المجربة جنسيا، أصبح ملائما لها تماما، وذلك فى إطار ظروفها مع زوجها السكير، الذى لا يؤدى واجباته الجنسية نحوها.

أما عن الجروتسك والغريب (Grotesque & Bizzare) فى صورة ماجى بوصفها أفروديت، فيجئ فى صورة إلهة الخصب التى لا تنجب، والتى أهملها زوجها. إن المقارنة بينها وبين ماى التى لديها خمسة أطفال، والتى «فى سبيلها إلى ولادة الطفل السادس» (ص ٢٣)، يزيد بالطبع من حدة السخرية بماجى كصورة من أفروديت. وأيضا ماجى تصبح أفروديت فاقدة للبصيرة، ومصابة بنوع من العناد الغبى؛ فهى تبدو مصممة على الاستحواذ على بريك بأى ثمن، آملة فى عودته الاختيارية إلى فراشها الذى هجره، متصورة أنه صنو أدونيس حبيب أفروديت، الذى لا يمكن أن يحب غيرها، بينما بريك هو فى الحقيقة صورة من أورفيوس الطائش الطليق الذى لا يمكن تملكه أو ترويضه، والذى لا يمكن أن يغرم بنمط أفروديت غراما حقيقيا صحيحاً. وهى تدرك بعد فوات الوقت أنه ليس أدونيسها المنتظر، وأنها إنما خدعت فى وسامته وجماله، وتهتف من أعماقها: «لماذا لا تصبح بدينا أو قبيحا أو شيئا من هذا القبيل حتى أستطيع أن أصبر على ذلك» (ص ٤٠). إن ماجى تصبح شخصية كوميدية متزمتة وقصيرة النظر، تدفع ثمن أحكامها الخاطئة. وهى تنتظر طوال الربيع، والصيف هو الآخر أوشك على الانتهاء، وأدونيسها المزيف لم يعد بعد إلى فراشها، فلا يصبح أمامها إلا أن تدفعه إليه قسرا.

وأخيرا، فإن تحول ماجى من صورة آلهة الجمال والحب والنزوة إلى صورة آلهة الأمومة والحمل والزواج

الكاثوليكى، أمر يدعو إلى السخرية؛ فهى صورة لا تلائمها إطلاقا، لأن المرء لا يستطيع أن يتصور مارلين مونرو مثلا وهى واقفة فى المطبخ وحولها دستة من الأطفال، أو أن هند رستم بلغة الثقافة المصرية تقوم بدور كريمة مختار فى أفلام دعاية تنظيم الأسرة، وتوزع موانع الحمل على النساء والرجال. إن صورة ديانا من أفيسوس بأدائها المتعددة، تصبح كذلك صورة جروتسكية وكاريكاتورية وساخرة من مواقف ماجى الإغرائية واستعراضها ملابسها الداخلية أمام بريك طوال المسرحية.

الحيلة أو الخدعة الفنية (The gimmick) والتحول (The metamorphosis)

كما ذكرنا من قبل، فاللعبة أو ما سميناه بـ«البكش الفنى» فى المسرحية يتمثل فى الافتراض بأن أورفيوس وأفروديت يتزوجان فى صورة بريك وماجى. فماجى وهى متنكرة على شكل أرتميس (ديانا الإغريقية)، تبدو لبريك فى صورة الفتاة الهادئة ذات الوجه الطفولى الصبوح (من نوع الموناليزا) فيتزوجها معتقدا أنها صورة أخرى ليوريديس الحورية التى أحبها أورفيوس. ويتصور بريك أن ماجى لن تتدخل فى علاقته الجنسية بصديقه الحميم سكبير، وأنه سيستطيع الجمع بينهما. والأكثر من ذلك، أنه يعتقد أنه يضاعف اللذة (طبقا للتقليد الأوروبى الفرنسى فى القرن التاسع عشر الذى وصفه مونيه فى لوحته الشهيرة «الغذاء على العشب»: «أنا وصديقى والحورية العارية، نتغذى معاً على الحشائش فى الغابة البرية»). وللأسف، فإن الأمور لا تسير مع بريك على هذا المنوال، فتفسد عليه ماجى كل شئ، إنها تكشف صورتها الحقيقية، وهى صورة أفروديت الشهوانية المتسلطة، والعدوانية من الناحية الجنسية، وتتمكن من إقصاء سكبير عنه، بل من إقصائه من الحياة نفسها.

أما عن انجذاب سكبير لماجى، فيمكن فهم دوافعه من خلال تنكر ماجى كأرتميس، فمن الممكن أن يكون سكبير ـ فى وداعته وجماله الصبيانى الهادئ ـ معادلاً لهيبوليتس (Hippolytus) الذى كان يحب أرتميس فى الأسطورة. لكن ماجى، وهى تكشف وجهها الحقيقى كأفروديت، تبدو له مثل فيدرا (وهى ربيبة أفروديت فى الأسطورة). ومثل فيدرا التى تدفع هيبوليتس إلى حتفه، فإن ماجى تقود سكبير إلى الانتحار[٢٠].

وإذا كانت صورة ماجى (كأفروديت التى تتنكر فى شكل أرتميس) تفسر وتبرر زواج ماجى من بريك (أورفيوس)، وهو الزواج الذى ما كان يتم لولا حيلة التنكر هذه، فإن صورة ماجى (كأفروديت التى تتحول إلى ديانا الأفيسوسية) قد تفسر جزئياً، بدورها، تحول بريك فى نهاية المسرحية، وتبرر عودته إلى فراش الزوجية ـ وأقول «جزئياً»، لأن الموت المرتقب للأب له تأثيره أيضاً على تصرفات بريك، وعلى قابليته للتحول إلى رجل أسرة وأب ليحل محله.

وبكلمات أخرى، فإن بريك يبدأ فى قبول عودة الحياة الزوجية الطبيعية ـ بينه وبين ماجى ـ التى توقفت بعد موت سكبير، فقط عندما يوشك أبوه على الموت، وعندما تبدأ ماجى فى التحول إلى صورة الأم. ويمكن استيضاح هذا الافتراض فى ضوء ارتباط الجنسية المثلية بعقدة أوديب فى علم النفس الفرويدى. فكما يشرح فرويد؛ فإن عقدة أوديب هى نتيجة زيادة حب الصبى الصغير لأمه (وذلك فى مرحلة سابقة على ظهور المرحلة القضيبية)، ثم كبت هذا الحب، بواسطة الأب الذى يظهر فى الصورة، بوصفه المنافس للصبى فى حب الأم[٢١] وفى كتاب (هاملت وأوديب: دراسة كلاسيكية فى علم النفس الأدبى)، يصف مؤلفه أرنست جونز نتيجتين من أهم النتائج التى تترتب على كبت رغبة الصبى المبكرة فى الاستحواذ على أمه جنسياً. ففى الحالة الأولى، فإن شعور الصبى بالرغبة جنسياً فى الأم يتم قمعه بحدة بربطه بالعار والذنب، وبالتالى فهو يفقد

شعوره بالانجذاب نحو الجنس الآخر برمته، وتصبح النسوة كلها محرمات بالنسبة إليه، مثل أمه تماماً، وهكذا يصبح مثل هذا الصبى عرضة للانغماس فى الجنسية المثلية إذا توافرت له بعض العوامل المساعدة الأخرى. وفى الحالة الثانية تتعرض رغبة الصبى الجديدة المتولدة تجاه أمه للكبت، ولكن بصورة غير كاملة، فيصبح مشدوداً إلى أمه وغير قادر على أن يحب امرأة أخرى.. إلا أنه أحياناً، فى هذه الحالة إذا لم يكن الارتباط بالأم قوياً جداً، يمكن للصبى أن يتحصن ضده تدريجياً.. وغالباً ما يكون هذا التحصن غير كامل أيضاً، حتى إن الصبى سيحب ويتزوج فقط امرأة تشبه أمه[٢٢].

وتأسيساً على تحليل فرويد، فإنه يبدو أن بريك فى (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة)، قد مر بالتجارب الموصوفة فى الحالتين السابقتين؛ فهو يواجه قهراً شديداً لرغباته المحرمة تجاه الأم، مع وجود أبيه الذى كان يرى فيه دائماً بطلاً مثالياً أسطورياً، وغريماً لا يمكن قهره. ولذلك، فهو عندما يقابل صبياً محبطاً آخر، فى لعبة كرة القدم ـ وهى لعبة ترمز إلى العنف والاحتكاك الجسدى، وتحفل بشتى الأحاسيس السادية والماسوشية ـ تنشأ علاقة جنسية مثلية بين الصبيين. ولكن عندما يستبعد الأب (مصدر القهر)، فإن بريك يبدأ فى الإعداد لعلاقة جنسية سوية مع الزوجة التى تشبه أمه.

لماذا يتزوج بريك ماجى؟ أولاً، لأنها تمثل واجهة شرعية ودرعاً يمكن أن يستعمله لكى يتفادى إدانة المجتمع التقليدى للعلاقة الجنسية غير المنجبة التى يمارسها ـ أو على الأقل التى يحب أن يمارسها.. ثانياً، لأنها تبدو بالنسبة إليه (فى بداية تعارفه عليها) تلميذة جميلة. هشة، لا تجربة لها.. وبالتالى فيمكنها أن تكون الشريك المناسب للملذات الفمية والشرجية المتعددة «Oral and anal Small». ولذلك، عندما تكشف ماجى عن وجهها الحقيقى، كامرأة ناضجة ذات خبرة جنسية، تطلب من زوجها علاقة جنسية ناضجة، فإن بريك يصيبه الذعر ويهجر فراشها.

إن انتحار سكبير ـ الذى يتحمل الثلاثة مسؤوليته ـ يعطى بريك عذراً مقبولاً، لابتعاده عنها. إنه يجعل منها وحشاً مصاصاً للدماء، يتحمل كل الذنب فى موت صبى برئ، ولكن عندما يصبح موت الأب أمراً مؤكداً، وعندما تظهر ماجى ـ فى الوقت نفسه ـ إمكان تحولها إلى صورة أم بريك وهى فى ريعانها، يبدى بريك استعداده للعودة إلى الحياة الجنسية الطبيعية كما تقررها قوانين الجنسية المتوالدة أو المنجبة، التى سبق له رفضها. وهكذا، فإن بشائر نضج بريك وميله إلى حياة الاستقرار ترتبط أساساً بتحول ماجى إلى البديل لأمه.

وفى نص (قطة على سطح صفيحة ساخنة) هناك الكثير من القرائن على أن ميول بريك إلى الجنسية المثلية، إنما تنبع من معاناته لعقدة أوديب. ويمكن استقراء هذه الدلائل فى الكثير من لحظات المسرحية، ومن خلال بعض المواقف، سواء بينه وبين الأم أو بينه وبين الأب أو مع زوجه ماجى. وعموماً، فإن علاقة الحب بين بريك و ماما الكبيرة تبدو علاقة أوديبية بشكل حاد، ويؤكد ذلك أكثر من مؤشر. أولاً: هناك تحيزها لاختياره رئيساً جديداً للأسرة، على الرغم من أنه العاطل السكير، والنزق الذى لا يتحمل مسؤولية، وهى من أجل ذلك تستبعد ابنها الأكبر جوبر، رغم أنه والد الأطفال الخمسة، والمحامى الناجح الذى يكرس وقته ونفسه لخدمة مصالح العائلة. وثانياً: نجد ماما الكبيرة، وقد تأكد لها قرب موت بابا الكبير، ترسل فى طلب واحد فقط من ابنيها، وهو بريك، وتتجاهل تماماً وجود جوبر، كأنما وجود بريك إلى جانبها، هو الذى سيضمن بقاءها على رأس الأسرة حتى بعد موت الأب. (وهنا تصبح ماما الكبيرة، محاكاة هزلية «Parody» لجوكاستا، المرأة التى تتمكن من البقاء على العرش عن طريق الزواج من ابنها

بعد قتله أباه، وتزداد نغمة السخرية والجروتسك فى صورة الأم الكبيرة كجوكاستا، عندما تجلس القسيس على حجرها (ص٦٩)؛ (حيث تشير التورية المازحة إلى صورة جوكاستا مع العراف تريسياس).

المؤشر الثالث للطبيعة الأوديبية فى علاقة الأم ببريك، نجده فى استخدامها فكرة الحب المحرم مع ابنها، لإثارة غيرة زوجها «بابا الكبير»، بعد توقف علاقتهما الجنسية، ويتمثل ذلك مثلا فى المشهد الأول من المسرحية الذى توجه فيه الحديث التالى إلى بريك، على مسمع من بابا الكبير:

«.. أنت أيها الولد السيىء.. أنت يا ولدى الصغير السيىء.. أعط ماما الكبيرة قبلة.. أنت أيها الولد السيىء.. (للأب) انظر إليه وهو خجلان.. إن بريك لا يحب أن يتم تقبيله أو عمل ضجة حول هذا الأمر.. ربما لأنه غارق فى القبل..

... أريد أن أجلس إلى جانب حبيبى بريك على الأريكة.. وأن أمسك بيده وأحبه قليلا..» (ص٦٨).

وإذا انتقلنا إلى العلاقة بين بريك ودادى الكبير، فإننا نجد أن الشعور العدائى المتبادل بينهما، الذى يلون كل لقاءاتهما معا، هو مؤشر آخر على عقدة أوديب عند بريك. إن إصرار دادى الكبير على فتح موضوع العلاقة الجنسية المثلية لبريك مع سكبير، يصبح معادلا لتهديد الأب باستئصال عضو الذكورة لدى الصبى، إذا أبدى أى شعور محرم تجاه الأم. إن الأب الموشك على الاحتضار يخشى أن ينتهز الابن الفرصة ويظهر مشاعره الجنسية المكبوتة تجاه الأم، ولذلك يجئ حديثه ولمزه عن العلاقات الجنسية الشاذة ـ سواء بين العجوزين اللذين ماتا فى المزرعة، أو بين ابنه وصديقه ـ تحذيرا لبريك من إطلاق العنان لمشاعره الأوديبية.

ونحن نلحظ أن الأب أثناء لقائه الأخير ببريك، يظل ينسج الأكاذيب واحدة بعد الأخرى، عن قدرته وقوته الجنسية، محاولا أن يظهر لبريك خصما لا يقهر. وإذا كان بريك مترددا فى مكاشفة أبيه بحقيقة مرضه، فذلك لأن كرهه له وخوفه منه، يمتزجان بحب كبير له، وإعجاب بفحولته أيضا. إن دادى الكبير ليس فقط عدوا لبريك، ولكنه أيضا بطله، والرمز المقدس الذى ظل يملأ خياله طوال الوقت. إن ما يحكم مشاعر بريك، هو توتر ناتج عن الصراع بين الرغبة فى التخلص من أبيه وألمه وحزنه من الطريقة التى يموت بها الأب، ليس كمحارب عظيم فى معركة وإنما كحيوان جريح[٢٣].

وأخيرا، فإن تحول ماجى قرب نهاية المسرحية إلى صورة الأم، الذى أشرنا إليه من قبل على أنه المفتاح لعودة الحياة الطبيعية بينها وبين بريك، يصبح هو الآخر دليلا على إصابة بريك بعقدة أوديب. بمعنى آخر، إن بريك لا يشفى من جنسيته المثلية إلا بعد عثوره على البديل لأمه، أو المرأة الأم الأقوى التى تحنو عليه وتفرض عليه سيطرتها:

«ماجى : بريك.. لقد اعتدت أن أعتقد أنك أقوى منى.. وأننى لا أريد أن أخضع لسطوتك.. لكنى الآن أقوى منك.. وبالتالى أستطيع أن أحبك بصدق أكثر» (ص١٧٢).

(جـ) محاربات الأمازون: أو الجروتسك فى حبكة المسرحية

«إن المغامرة عندما تصل إلى منتهاها وبعد أن يتغلب البطل على كل الصعاب ويصرع الوحوش والغيلان كافة، عادة ما تقدم على أنها زواج طقسى بين البطل المنتصر، الممثل لروح الشر، والإلهة المتوجة ملكة على العالم»[٢٤].

بهذه العبارة يرتب جوزيف كاميل النسق التقليدى للأسطورة؛ حيث تنتهى عادة بالزواج بين الآلهة والمحارب الذى تمكن فى النهاية من أن يتوج بالنصر رحلته الأوديسية المرعبة. هذا الترتيب قد تم عكسه تماما فى المسرحية. فماجى، وليس بريك، تصبح المحارب الذى يكسب فى النهاية؛ فهى تظفر ببريك، أو «المخلوق الشبيه بالآلهة»، كمكافأة لها على معاركها الضارية مع النسوة الأخريات، حول الحصول على نصيب الأسد من تركة الأب المحتضر. هذا التغيير فى منطق الأسطورة، يجعل منها «جروتسك»، ويصبح ـ كما أسلفنا القول ـ عاملا أساسيا فى النظر إلى المسرحية ككوميديا مقلوبة، أو محاكاة تهكمية للكوميديا Parody of comedy (وهى الفكرة التى سنختتم هذه الدراسة بالحديث عنها).

والواقع أن النساء الثلاث فى المسرحية (ماما الكبيرة وماى وماجى)، يظهرن وقد استولين على السلطة تماما وأخذن مقاليدها من أيدى أزواجهن. إنهن يحاربن معارك الرجال، ويتحكمن فى حياة ومصائر الرجال. فماجى تقف بصلابة ضد محاولات ماى وزوجها جوبر فى إبعاد بريك عن المنزل (وبالتالى عن الصراع حول الميراث)، بوضعه فى عيادة لعلاج مدمنى الكحول (ص٣١)، وهى تشترى لبريك هدية ليقدمها إلى أبيه بمناسبة عيد ميلاده، وتحاول استمالة دادى الكبير (الذى يرغب فيها جنسيا)، فتغمز له ردا على نظراته الراغبة فى جسدها. وأخيرا، فهى تجر بريك إلى سريرها جرا وتكاد تغتصبه اغتصابا، لكى تحمل الطفل الذى سيؤهلهما للميراث.

وماما الكبيرة التى تظهر كأنها الملكة الأم العجوز، تستبسل هى الأخرى فى الدفاع عن كيانها. لقد أخذت القيادة العائلية من دادى الكبير، لكى تفعل ما فى وسعها لتبقيه فى موضعه رئيساً للعائلة، ومن أجل ذلك فهى تزيف التقارير الطبية عن مرضه وتدعى كذبا أن ما به لا يعدو أن يكون التهابا فى القولون، وليس سرطانا. أما ماى، فهى الأخرى تمثل الطرف المسيطر مع زوجها جوبر، إنه لا يستطيع التصرف دون أوامرها، فقبضتها عليه حديدية، وهى العقل الذى يخطط لكل تحركاتهما معا.

وإذا انتقلنا إلى الرجال الثلاثة فى المسرحية، سنجدهم ـ على النقيض من النساء ـ مسلوبى الإرادة، لا حول لهم ولا قوة: دادى الكبير هو رجل مريض مرضا فتاكا، غارق فى خيالاته وأوهامه الجنسية، حيث ينام فيها مع امرأة عارية إلا من الماس وقطع الفراء (ص٨٩). وبريك هو لاعب كرة مصاب، ومعتزل الملاعب، يهرب من ذكرياته الأليمة حول فقدانه صديقه، فى الكأس والشراب. وأخيرا، فإن جوبر، هو الآخر، لا يعدو أن يكون دمية تتلاعب بخيوطها زوجه ماى.

إن الصراع ـ فى أعلى مستواه الهرمى فى المسرحية ـ هو صراع بين النساء، وليس الرجال الذين هم فى الأغلب، «فياشون وكذابو زفة»، مما يجعلنا نرى المسرحية تصور مجتمعا تتحكم فيه الأم، وهو عودة لما يسميه هسيود بـ «العصر الذهبى»، وهو عصر عاش فيه جنس من الرجال الضعاف والعاجزين، وهم زراعيون، أطاعوا أمهاتهم طوال حياتهم[٢٥].

وإذا كان بريك، لاعب كرة القدم (وهى اللعبة التى ترمز فى أمريكا للقتال والعنف) يمكن ـ للوهلة الأولى ـ أن يعتبر الاستثناء الوحيد لمثل هذا المجتمع الزراعى المفتقر إلى المقاتلين، فإنه يصبح استثناء لا محل له عندما نعلم أنه مصاب فى قدمه، وأنه معتزل الملاعب، فضلا عن أنه سكير لا يفيق من الخمر. وأخيرا فهو الآخر يرهص بتحوله إلى مزارع عند نهاية المسرحية، وبعد أن يصبح من المؤكد أن تؤول إليه مزرعة أبيه.

وفى هذا الصراع الدموى حول عرش الأسرة، فإن ماى بصفتها المرأة «الخصبة» (بما تملكه من أطفال

خمسة، علاوة على السادس المنتظر مجيئه بين لحظة وأخرى)، تظهر بصفتها الأكثر استحقاقا من ماجى، لاحتلال موقع ماما الكبيرة، لكن الأم - أو بلغة مجازية - الملكة الطاعنة فى السن، تسلم تاجها لماجى وليس لماى، لعدد من الأسباب: أولها - كما شرحنا فيما سبق - لأن ماما الكبيرة تريد بريك وليس جوبر لكى يحل محل زوجها. وثانيها - فإن ماما الكبيرة لا تحب «تكتيكات» ماى ضدها وضد ماجى: فهى تتجسس على ماجى وبريك، وتحاول أن تعرف الحقيقة حول صحة دادى الكبير. والسبب الثالث - وربما يكون الأهم - أن ماما الكبيرة، وهى نفسها تجسيد للمهارة الجنسية الأنثوية: «.. هذه المرأة العجوز.. لا تكف أبدا عن طلب المواقعة..» (ص٩٨)، تستطيع أن ترى بعينها الخبيرة أن ماجى هى الموهبة الحقيقية فى الفراش، رغم أن هذه الموهبة لم تختبر بعد.

ونتيجة لما سبق، فإن الفراش يصبح موتيفة مهمة فى المسرحية، فهو المعادل لساحة المعركة. فالمرأتان، ماما الكبيرة وماجى، تغلقان أبواب حجرتى نومهما، وتوصدان الأبواب على زوجيهما (أحدهما سكير، والآخر يموت من السرطان)، وطوال المسرحية تحاولان منع تسرب أية معلومات عن ظروف زوجيهما البدنية المتدهورة. وكذلك تقضى كلتا المرأتين وقتا طويلا مع زوجها فى الفراش، على أمل أن يستعيد الزوجان قوتهما.

وأخيرا، يسمح للرجلين بمبارزة شكلية، تحت إشراف المرأتين اللتين تأخذان موقع المدرب أو المدير الرياضى، ولا تفلح محاولات ماى وجوبر فى منع هذه المقابلة الاستراتيجية بين بابا الكبير وبريك - أو لنسمها المباراة على اللقب بلغة الرياضة - على الرغم من محاولتهما تتبع دادى الكبير أينما ذهب. والمبارزة أو المباراة التى تتم بين بريك وأبيه، رغم أنها تتصاعد فى الحمية بالتدريج، لا يمكنها فى النهاية أن تتخطى الجانب الهزلى لمعركة بين ملك عجوز، وأمير أعرج وجريح.

ولما كانت عقيدة عبادة ديانا الأفيسوسية تعود إلى قبائل الأمازون الأسطورية من النساء المحاربات[٢٦]، فإن الإشارة إلى تحول ماجى قرب نهاية المسرحية إلى معادل لديانا الأفيسوسية يناسب جدا تقديم ماجى كالمرأة المحاربة التى فازت أخيرا بعرش الأسرة، لتصبح أشبه بملكة شعب الأمازون من النسوة المحاربات. وتتناسب صورة بريك بعكازه الخشبى هى الأخرى مع هذا السياق؛ حيث يصبح رمزا ساخرا لزوج ديانا الأفيسوسية فى الأسطورة وهو «ملك الغابات والأخشاب»[٢٧].

(د) هاياواثا يطعن أباه بعكاز خشبى

أو الجروتسك فى طقوس قتل الملك المقدس

إن لقاء الأب والابن هو موضوع متكرر فى الميثولوجيا، وهو يرتبط دائما بالدم والعنف، تعبيراً عن الصراع المميت بين النظام القائم والقوة الناشئة الجديدة. لكن نتائج هذا الصراع عادة ما تكون مختلفة اختلافا كبيرا، من أسطورة لأخرى. فأحيانا ينتصر النظام الجديد، كما يتضح فى انتصار زيوس على أبيه كرونوس، وأحيانا أخرى ينتصر النظام القديم كما يتمثل فى قتل رستم ابنه سهراب فى الملحمة الفارسية (الشاهنامة). وفى حالة أخرى يموت كل من الأب والابن بيد الآخر، كما يحدث فى مصرع الملك آرثر وابنه غير الشرعى مودرد فى أساطير الكأس المقدسة وحكايات كاميلوت والملك آرثر[٢٨].

وعلى الرغم من أن اللقاء بين دادى الكبير وبريك يحتوى على الكثير من العناصر التى توجد فى مثل هذه الأساطير التى تصور معارك الآباء والأبناء، فإن نتائج هذا اللقاء تبدو مختلفة تماما عن النماذج الثلاثة التى ذكرتها. إن أقرب نموذج يماثل لقاء بريك مع دادى الكبير قد تجده فى اللقاء بين هياواثا Hiawatha وأبيه مودجيكيويس Mudjekeewis الذى يصفه الشاعر

الأمريكى هـ. و. لونجفللوا، فى ملحمته (أغنية هياواثا)، وهى الملحمة التى كتبها مستوحيا أحداثها من أساطير الهنود الحمر الأمريكيين وصبها فى نسيج أنثوى أمومى يشبه نسيج (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة). فهياواثا الذى تقوم جدته نوكوميس Nokomis على تربيته تخبره بأن أباه قد هجر أمه وينونا Wenonah قبل مولده، مما جعلها تموت حسرة وحزنا بعد مولد هياواثا بوقت قصير. وفى الجزء الرابع من الأغنية، يذهب هياواثا إلى والده كى ينتقم لأمه ويستمر العراك بينهما داميا ثلاثة أيام بلياليها، حتى يوقفه الأب مودجيكيويس، بعد أن أعجب بشجاعة ابنه واستبساله، إذ رآه صورة من شبابه.

وأخيرا، يقرر الأب أن يعد ابنه هياواثا لمشاركته مملكته مكافأة له على شجاعته[٢٩].

إن المقارنة بين لقاء الأب والابن فى (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) و(أغنية هياواثا) تكشف تشابها كبيرا بين الاثنتين، سواء من الناحية البنائية والإيقاعية أو من ناحية سلوك الطرفين وأحاسيسهما فى كل من اللقاءين. إن كلا المشهدين يستخدم بناء إيقاعيا مقسما إلى وحدات أو «موازير» إيقاعية مقفولة، كل وحدة تبدأ من الصفر وتظل تعلو فى كريشندو (Crescendo) حتى الذروة، ثم تهبط إلى نقطة سكون مرة أخرى (Diminu-endo) لتبدأ وحدة أخرى، فيصبح اللقاء شبيها بجولات مباريات الملاكمة، وفيه تتابع الجولات حتى تنتهى بتصالح المتقاتلين، بعد أن أشبع كل منهما الآخر لكما، بما فى ذلك اللكم غير المشروع، الذى يتصف بالنذالة (الضرب تحت الحزام).

واستمرارا فى هذه المقابلة بين اللقاءين فى المسرحية والملحمة الشعرية، فإننا نجد أن اللحظة التى تسبق القتال بين الأب والابن فى العملين، هى لحظة تتدفق فيها مشاعر كل منهما تجاه الآخر، وتختلط فيها مشاعر الحب بالخوف والحذر. أما عن موقف الشخصيات حيال بعضها وبعض، فإننا نجدها هى نفسها فى المسرحية والملحمة. فبريك يريد أن ينتقم من أبيه مثل هياواثا، والأب فى الحالتين يريد أن يختبر قوة ابنه حتى يتأكد من أنه يشبهه، أو بعبارة أخرى يريد أن يمتحن خليفته الذى سيخلفه على العرش (إن دادى الكبير يريد أن يتأكد أن بريك ليس الصبى الخانع الذى تنتشر الإشاعات حول شذوذه الجنسى). وكما فى الأغنية، يتصالح الأب والابن فى النهاية ويوحدان قواهما ضد العدو (ماى وجوبر).

وكما يحس هياواثا بمشاعر الكراهية تجاه أبيه، بسبب ما أحدث لأمه وينونا، فإن بريك هو الآخر يرى فى الأب الغريم الذى كبت أحاسيسه المحرمة المبكرة نحو أمه، والذى كان سبباً افى انغماسه فى مشاعر الجنسية المثلية وهو إذا كان قد تزوج ماجى، فإنما فعل ذلك ليقدم الواجهة الاجتماعية الشرعية التى يريدها أبوه. وبالتالى فإذا كان صديقه سكيبر قد مات بسبب زواجه، فإنه يعد أباه مسؤولا - ولو بشكل غير مباشر - عن انتحار صديقه؛ أى أنه من الممكن القول أيضا بأن حزن بريك على صديقه ورغبته فى الانتقام ممن تسببوا فى موته توازى حزن هياواثا على أمه وينونا.

ورغم التشابه بين مقابلة الأب والابن فى العملين، فإن المعركة بين بريك ودادى الكبير، تبدو هزلية جداً، مليئة بالجروتسك والسخرية الكاريكاتورية؛ إنها تتحول إلى عراك عبثى بين كهل مريض وشاب يعرج على قدم مصابة. كما أن فقدانهما القدرة الجنسية (بسبب الشيخوخة فى حالة الأب ولأسباب نفسية مع الابن)، يصبح معادلاً لعجزهما البدنى. وفى مشهد المواجهة بينهما، فإن القسوة الجسدية ضئيلة وتكاد تكون منعدمة، وتتحول المعركة بينهما - فى معظمها - إلى مشادة كلامية ساخنة، وحتى العكاز الذى يلوح به بريك فى وجه والده بعد أن ألقاه أرضاً، يصبح معادلاً هزلياً جداً للرمح الذى يبارز به أباه؛ إنه «موتيفة» تؤكد عنصرى

«الجروتسك» و«البارودى» فى صورة اللقاء الأسطورى بين الأب والابن فى المسرحية.

وبعيداً عن أساطير صراع الأب مع الابن، فإن ربطنا بريك بصورة أدونيس، وهى الصورة الخاطئة التى كونتها ماجى عنه (كأفروديت).. يجعل اللقاء بين الأب والابن فى (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) يستدعى فوراً صورة المعركة بين الشتاء والربيع، فى «طقوس الربيع» - وهى المعروفة فى الأنثروبولوجيا بالطقوس الأليوزيسية - وفيها ينتصر أدونيس على قوى الظلام والموت التى سيطرت عليه طيلة إقامته الشتوية فى هاديس، ويعود إلى الأرض حاملاً معه النماء والمحصول، وموقظاً الحب والرغبة الجنسية لدى الإنسان والحيوان. ولكن لأن بريك هو أدونيس مزيف، فإن هذه الطقوس تؤدى فى المسرحية بشكل هزلى وجروتسكى ومقلوب تماماً. إن ماجى، كأفروديت، تظل تنتظر بلا جدوى عودة أدونيس (الربيع)، وعندما يولى الربيع ويوشك الصيف على الانتهاء، تضطر إلى الكذب حول عودته وتدعى إنها تحمل بذرته فى أحشائها. وبريك (الربيع) ودادى الكبير (الشتاء) لا يتعاركان عندما يلتقيان، وإنما يتصالحان، مما يوحى بأن الحياة فوق الأرض سيكون مصيرها الفوضى، وأن تجديد خصوبتها قد يتأجل لعام آخر، ومما يجعل ماجى تعجل بالكذب حول حملها إنقاذاً للموقف. وفوق ذلك، فإن الاحتفالات لا تقام من أجل الربيع (الحياة والدفء) ولكن من أجل الشتاء (الموت والبرودة). وهكذا، فإن شموع كعكة عيد الميلاد تضاء احتفالاً بدادى الكبير الموشك على الموت، وفى الاحتفال بعيد الميلاد يغنى أطفال ماى وجوبر أغنية هى تقليد عابث لأغنيات الأطفال فى احتفالات الربيع. ففى (الغصن الذهبى) يخبرنا جيمس فريزر كيف أن أطفال بوهيميا يغنون ترحيباً بمجئ الربيع وانتهاء الشتاء وبداية نمو الزرع فى الأرض، وأثناء الأغنية يحملون دمية كبيرة لرجل مصنوع من القش (خيال مآته) يمثل الموت، ويشعلون فيه النيران، وهم يترنمون قائلين:

«نحن الآن نحمل الموت خارج القرية ونجئ بالصيف الجديد إلى القرية مرحباً أيها الصيف العزيز.. مرحباً أيها القمح الصغير الأخضر»[٣٠].

ومما يدعو إلى السخرية أن أغنية الأطفال فى المسرحية فضلا عن أنها تستخدم تركيبة لغوية هرائية، فهى تقلب سياق الأغنية السابقة. فيغنى الأطفال فيها محتفلين بالجد العجوز الممثل للشتاء:

«Skinemerinka - dinka - dink
Shinamorinka - do
We Love you.
Shinamarink - dinka - dink
Shinamarink - do
Big Daddy, yor» (pp. 70-71).

وإلى جانب هذه الصورة التهكمية لطقوس الربيع، المسرحية تقدم أيضا محاكاة تهكمية (بارودى Parody) لطقوس «قتل الملك المقدس». فكما يشرحها فريزر، تتركز هذه الطقوس حول اعتقاد الشعوب البدائية بأن ملوكهم المقدسين يجب ألا يسمح لهم «بأن يموتوا ميتة طبيعية، بسبب كبر السن أو المرض». وعليه، فإنه يجب أن يتم قتلهم بمجرد أن تظهر عليهم «الأعراض بأن قوتهم قد بدأت فى الضعف»، وعن طريق قتلهم الملك، فإنهم يستطيعون الإمساك بـ «روحه» عند هروبها وتحويلها إلى الخليفة المناسب، وبالتالى منع الدنيا من الانهيار بانهيار الإله الرجل، أو رمز التجسيد الإنسانى للإله[٣١].

وطبقا لطقوس قبائل الشيللوك (Shilluk)، فإن عجز الملك عن إشباع الرغبات الجنسية لزوجاته، يعتبر علامة على فقدانه قوته وألوهيته، وبالتالى فإن الملك يدان، ويعدم على الفور بمجرد أن تخبر زوجاته رؤساء القبيلة عن ضعفه الجنسى. وحتى وهو فى قمة قوته، فإن الملك

قد يكون عرضة لهجوم المنافسين على العرش، وعادة ما يكون ابنه الذى يصبح من حقه أن يقاتل الملك، ويحكم بدلا منه إذا نجح فى قتله[٣٢].

ومن الواضح أن المسرحية تقابل معظم هذه الطقوس بطريقة ساخرة وتهكمية؛ فنحن نواجه بملك مقدس (دادى الكبير)، وقد فقد بالتأكيد قواه الجنسية، بدليل أن حياته الجنسية مع زوجه قد توقفت منذ خمس سنوات (ص١٩٥). أما الابن المنافس على العرش، فإنه - على الرغم من حداثة سنه ومظهره الرياضى الجميل - يفتقد المؤهلات اللازمة، فأولا: هو يقدم على أنه يمارس للجنسية المثلية (رمز النشاط غير المنجب والمحرم)، وثانيا: هو بوصفه زوجا يبدو فاقدا تماما كل رغبة أو اهتمام بزوجه المولعة باللذة الحسية. أما العكاز الذى يستخدمه بريك بدلا من الرمح، فى معركته مع الأب، فيصبح رمزا فرويديا للقضيب الذكورى، وقد فقد فعاليته؛ فهو قضيب خشبى لا حياة فيه يمثل توقف بريك عن النشاط الجنسى. ومما يدعو إلى الدهشة أن الرجل العجوز، وليس الابن الشاب، هو الذى يحاول أن يوحى بأنه لايزال فى عنفوان قوته، حتى إنه يقارن نفسه بالإعصار (ص١٠٣). إن دادى الكبير، الموشك على الموت، يصبح هو الطرف الذى يجسد الرغبة فى الحياة والبقاء - بينما بريك الرياضى الشاب، يسفر عن الرغبة فى الموت. إن سلوك بريك هو سلوك انتحارى، وغرقه التام فى الخمر والأحزان هو موت مجازى بديل للموت الفعلى.

وكذلك، على عكس زوجات الملك اللوائى يفشين أسرار ضعفه الجنسى، فإن ماما الكبيرة تفعل العكس. فرغم أن دادى الكبير لم يقربها منذ خمس سنوات فهى تخفى ذلك، بل تمعن فى الإصرار على أنه سليم الجسم، وأن ما به ليس السرطان، ولكن «.. شئ بسيط اسمه القولون العصبى»، وأخيرا، فإن دادى الكبير لا يتوقف عن الحديث ولو كذبا - عن فحولته الجنسية ويقدم نفسه كفحل أسطورى مثل هانيبال أو تيمورلنك، يقهر أسبانيا وبلاد العرب، ويقدم قضيبه المقدس لفتاة مغربية صغيرة السن، لكى تلمسه لمسة مباركة، وهو يغرق فى خيالاته وأوهامه التى يواقع فيها امرأة عارية مغطاة بالفراء، وهذه صورة سيريالية تعادل مشهد إعدام ملك الشيللوك المريض:

«يبدأ تنفيذ الإعدام فى الملك، بمجرد صدور حكم شيوخ القبيلة.. ويتم بناء كوخ خاص بهذه المناسبة.. يقتاد إليه الملك، حيث يرقدونه ويسندون رأسه إلى حجر فتاة عذراء فى سن الزواج.. ثم يغلق عليهما باب الكوخ.. ويتركان معا، دون طعام أو ماء أو نار، كى يموتا من الجوع والاختناق»[٣٣].

(د) الكوميديا المقلوبة فى «قطة فوق سطح صفيحة ساخنة»

كما يوضح نورثروب فراى فى (نظرية الأساطير The-ory of Mythos)، فإن الكوميديا هى النوع المسرحى المعبر عن طقوس الربيع Mythos of Spring. وتبعا لفراى، فإن حبكة الكوميديا الكلاسيكية الميناندرية، التى تبعها بلوتوس وتيرنتيوس، قد أصبحت النسق الأكثر شيوعا، والقاعدة التى بنى عليها معظم كبار كتاب الكوميديا فيما بعد مسرحياتهم: شكسبير وموليير وجولدونى وماريفو وشو وغيرهم. وتدور هذه الحبكة حول مطاردة الفتى للفتاة التى يحبها، وانتصارهما على العقبات التى تعترض زواجهما، والتى يضعها فى طريقهما - عادة - كبار السن (الأب المتزمت، العم البخيل، الزوج الكهل الغيور.. إلخ)، وينتصر المحبان بفضل صدق عواطفهما ونبلها، وبفضل مساعدة الخدم الأذكياء. وفى نهاية المسرحية يلتئم شمل العاشقين، ويعلن عن زواجهما فى حفل بهيج[٣٤].

وكما يشرح فراى، فإن انتصار الشباب فى الكوميديا، يصبح رمزا لانتصار الصيف على الشتاء، وعودة الحياة والخصوبة إلى الأرض، وإقامة مهرجان الحب بعد عودة أدونيس إلى أفروديت، ويصبح كذلك رمزا لانتصار الجديد على القديم، والأفكار الشابة على التقاليد المحافظة المتحجرة.

وبهذا، تعبر الكوميديا فى بنيتها الفلسفية عن إرادة التغيير وعن انتقال المجتمع من الفكر القديم إلى الجديد، عكس التراجيديا التى تؤكد غلبة النظام القائم وسحق الشباب الممثل للفكر التقدمى المستقبلى مثل أنتيجون وهاملت. ومن هذا المنطلق، فإن قصة السيد المسيح تصبح كوميديا متفائلة وليست مأساة، هذا إذا نظرنا إليها فى إطار الميثولوجيا الدينية المسيحية. فرغم نجاح القوى الرجعية، ممثلة فى العسكريين الرومان وحاخامات اليهود، فى صلب المسيح، فإن البعث وصعود جسد المسيح إلى السماء (وذلك تبعا لما تذهب إليه الديانة المسيحية بالطبع)، يقلب الموقف ويحول قصة المسيح إلى كوميديا تمجد انتصار الفكر الجديد.

وفى (قطة فوق سطح صحيفة ساخنة) يقلب ويليامز الصيغة الميناندرية للكوميديا رأسا على عقب، ويتجاوز بمراحل تلاعبات شكسبير وموليير وشو بالقواعد البنائية لهذا الشكل، إلى نوع من الإطاحة بها كلية. يجعل ويليامز الفتاة هى الطرف الذى يطارد الفتى على طريقة شكسبير فى (الليلة الثانية عشرة،) فماجى لا تتوقف عن ملاحقة بريك، وتلجأ إلى كل الوسائل التى تمكنها من الظفر به، وتنجح فى النهاية. وهى لا تنجح بمساعدة الخدم الأوفياء ولا قوة الحب بينها وبين بريك. ولكن بمساعدة دادى الكبير ومااما الكبيرة.. ويصبح من المضحك أن الشباب، بما فيهم ماجى وبريك، هم مصدر المتاعب والصعاب التى تحول دون التئام شمل الزوجين الشابين. فمن ناحية، يعمل كل من ماى وجوبر على استمرار التباعد بين ماجى وبريك ويروجان فكرة فشل زواجهما، كما أن الفجوة تتسع بين ماجى وبريك بسبب موت سكبير؛ أى أن شابا آخر يقف حائلا دون تلاقيهما. ذلك فى الوقت الذى يعمل الأب والأم جاهدين - كما ذكرت - لإعادة الحياة الطبيعية بين الزوجين الشابين، هذا على الرغم من أنهما الممثلان للجيل الأكبر وللقوى الرجعية فى المسرحية.

وإذا كانت المسرحية تنتهى بتصالح ماجى وبريك وذهابهما معا إلى الفراش، فإن هذا اللقاء يبدو لقاء ظاهريا ومزيفا فهو يقوم على ادعاء ماجى كذبا بأنها حامل، كما أن المسرحية تنتهى واحتمالات نجاحها - فى أن تحمل بالفعل من بريك - غير مؤكدة تماما. وأخيرا، فإن الحفلة التى تقام فى المسرحية ليست حفل زفاف أو احتفال بزواج الشابين المحبين، وإنما هى احتفال غريب بعيد ميلاد كهل يموت بالسرطان، وهى صورة سيريالية كئيبة Sombre تفسد الكوميديا وتضيع بهجتها تماما. وعموما، فإن مزاج الموت يستمر طوال (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) ويحيلها إلى كوميديا مفرغة تماما من الفرح والدعابة؛ فهى تبدأ بموت سكبير وتنتهى باحتضار الأب. وبين الحادثين يصبح الأمل فى الضحك المتفائل والبهجة القلبية معدوما تماما فى هذه الكوميديا الغريبة.. أو لنقل: الكوميديا الجنائزية Macabre Comedy.

الهوامش :

(١) See Richard Hornby, **Script to Performance: A structuralist view of Play production** (Austin; University of Texas Press, 1977), p. 27.

(٢) روج نجوم السينما والمسرح فى الخمسينيات والستينيات فى أمريكا - ممن تتلمذوا على يد إيليا كازان ولى ستراسبورج فى «استوديو الممثل» - أسلوبا فى التمثيل عرف «بالطريقة»، وفيه يهتم الممثل بالمشاعر الداخلية مع محاولة «كبتها» وعدم إطلاقها أولا بأول، ولهذا عرفت هذه الطريقة أيضا بطريقة التمثيل المكتوم. وكان

ممثلو الطريقة أمثال مارلون براندو وجيمس دين وبول نيومان يلقون جمل الحوار بصوت خافت، وأحيانا تضيع بعض الكلمات تماما ولا يسمعها المتفرج مما حدا بالنقاد إلى التهكم على نجوم هذه المدرسة ووصفهم بأنهم يمضغون الكلام.

(٣) تبعا لقاموس (The American heritage)، فإن كلمة جروتسك (Grotesque) تنحدر من أسلوب في الفن التشكيلي شاع في القرن السادس عشر الميلادي، وتميز بالجمع بين صور الوحوش الخرافية والبشر أو مظاهر الطبيعة بصورة متنافرة ومثيرة للسخرية. وأصبحت الكلمة بعد ذلك كناية عن القبح والتشويه الجميل في الفن، كلوحات تولوز لوتريك ومسرحيات جارى ويونيسكو وكصورة الوحش في فيلم كوكتو الحسناء والوحش.

(٤) See Wilbur Scott, «**The Archetypal Approach to Literature**» in **Five Approaches of Literary Criticism** (New York: Collier Books, 1962). p. 248.

(٥) Scott, p. 247.

(٦) في مقدمة كتبها ويليامز لإحدى طبعات مسرحيته، **هبوط أورفيوس**، (وسنشير إلى هذه الطبعة في نهاية التعليق) كتب تنيسى ويليامز كاشفا عن تعلقه الشديد بأسطورة أورفيوس بوصفها موضوعا لمسرحياته، فقال:

«وها أنت ترى أن مسرحيتى هبوط أورفيوس، تجمع من إحدى مسرحياتى القديمة (ويقصد معركة الملائكة). ولكن يجب أن يكون مفهوما، أن المسرحية، لا تصبح قديمة إلا إذا كففت عن العمل فيها، وأنا لم أتوقف عن العمل في هذه المسرحية حتى الآن (وبعد أن تم نشرها)، إنها لم تذهب أبدا إلى حقيبة المخطوطات، وبقيت دائما على طاولة العمل، وأنا لا أقدمها اليوم لأنى لا أجد أفكارا أو مادة لمسرحية جديدة. ولكنى أقدمها هذا الموسم، لأنى بأمانة.. أعتقد أنى أخيرا قد انتهيت من كتابتها».

Tennessee Wiliams: «The Past, The Present and The Perhaps» in his **Tennessee Williams: Four Plays** (New York: New American Library, 1976), P. 9.

(٧) See Herbert Marcuse, «The Images of Orpheus and Narcissus» in **Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry Into Freud** (New York Vintage Books, 1962), pp. 146-147.

(٨) Marcuse, p. 149.

(٩) Marcuse, p. 154.

(١٠) Marcuse, p. 155.

(١١) Marcuse, p. 156.

(١٢) «Orpheus and The Heroes of Thrace», **Now Larousse Encyclopedia of Mythology** (New York Hamlyn, 1967), p. 198.

(١٣) Larousse, p. 198.

(١٤) Tennessee Williams, «Orpheus Descending,» in **Tennessee Williams: Four Plays**, p. 144.

(١٥) Tennessee Williams, **Cat on a Hot Tin Roof** (New York: : Directions Books, 1975), p. 53. All other quotations from the Play will be indicated in the text by page numbers in parentheses.

(١٦) See Sir James George Frazer, «The Myth of Adonis» in **The Golden Bough: A Study in Magic and Religion** (New York: The Mec-millan Company, 1951), pp. 376-382. Also in Larousse, p. 58 , p. 81, pp. 130-131.

(١٧) «Diana as a Goddess of Fertility,» in Frazer, pp. 161-164.

(١٨) Larousse, p. 121: also Frazer, p. 63.

(١٩) Jane Ellen Harrixon, **Prolegomena to the Study of Greek Religion** (Cambridge: The University Press, 1908), pp. 271-276.

(٢٠) «Artemis and Hippolytus» in Frazer, pp. 7-9.

(٢١) Calvin S. Hall, **A Prime of Freudian Psychology** (New York: new American Library, 1979), p. 109.

(٢٢) Ernest Jones, **Hamlet and Oedipus: A Classic Study in The Psycology of Literature** (New York: Doubleday Anchor Books, 1954), pp. 88-89.

(٢٣) راجع الفقرات التي اقتطعها ويليامز من قصيدة ديلان توماس وصدر بها مسرحيته في أولى صفحاتها، والتي تقول:

«.. وأنت يا أبتى.. يا من هناك فوق القمة الحزينة..

.. إنى أبتهل إليك أن تلعننى، وتباركنى.. بدموعك الوحشية..

.. لا تذهب في دعة في هذه الليلة الطيبة..

.. ولكن اصرخ مملوءا بالهياج لانطفاء نور حياتك..»

(٢٤) Joseph Campbell, **The Hero With a Thousand Faces** (New York: Pantheon Books, 1949), p. 109.

(٢٥) For information about the for ages of man, See Larousse, p. 93.

(٢٦) Larousse, p. 122.

(٢٧) Larousse, p. 123.

(٢٨) See «The Myth of Zeus» in Michael Grant, **Myth of the Greeks and Romans** (New York: New American Library, 1962), pp. 86-117, **«From The Shahnamah of Firdausi»** in John D. Yohannan, ed., **A Treasury of Asian Literature** (New York: New American Library, 1956), PP. 108-130., and Sir Thomas Malory, **Le Morte D'Arthur,** Reendition by Keith Baines (New York: : New American Library, 1962).

(٢٩) H. E. Longfellow, **The Song of Hiwatha** (New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1960), pp. 34-45.

(٣٠) Frazer, p. 360.

(٣١) Frazer, p. 360.

(٣٢) Frazer, p. 311.

(٣٣) Frazer, p. 311.

(٣٤) See Northrop Frye, **Anatomy of Criticism: Four Essays** (Princeton: Princeton Univ. 1957), p. 163.



«فرافير» يوسف إدريس

المسرحية هى الرسالة

هانيتا براند

ملاحظة أولية

تسير دراستى عن مسرحية يوسف إدريس (الفرافير) فى اتجاهين؛ أولهما دراسة العمل من داخله، والثانى يعنى بسياقه الخارجى.

وقد انصب الاهتمام فى دراستى السياق الخارجى للمسرحية على قضية مهمة، أثارت حيرتى، وهى أن أكثر النقاد ممن شاهدوا المسرحية أو قرأوها بعناية خرجوا برأى عن الرسالة المتضمنة فيها يخالف ملاحظاتهم، بل يناقضها. ونجد الحل لهذا الإشكال فى تدخل إدريس نفسه خلال مقدمته للمسرحية، مضفيا عليها صورته من حيث هو مفكر اجتماعى ذو توجه معين. ويتتبع بحثى مسار «وهم القصد»[1] والتعقيدات التى أدى إليها هنا؛ أى الصلة بين الظروف التى نشأت فيها المسرحية (كما تحددها المقدمة) والكيفية التى فسرت بها رسالتها.

وبالإضافة إلى ذلك، فإننى أدرس العمل من داخله. فعلى النقيض من الرسائل أو الدعاوى المتفائلة التى أدخلت على المسرحية من الخارج، أرى أن «الوسيط الفنى» هنا، أو المسرحية ذاتها، هو «الرسالة». إن مسرحية (الفرافير) ذات الحبكة «غير المحبوكة» التى توهم بكسر الإيهام الأدبى، تتضمن رسالة هى استحالة الحصول على رسالة بسيطة محددة.

الدراما المصرية والغرب

قدمت مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس عام ١٩٦٤ على خشبة المسرح القومى[2]، ونشرت فى العام نفسه[3] مسبوقة بمقدمة طويلة بعنوان «نحو مسرح مصرى». وقد استقبلتها الدوائر الأدبية والفنية بمشاعر متضاربة، كما

* عن (xxi 1990) Journal of Arabic Literature
ترجمة: محمد يحيى أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة.

تبين أن معظم الانتقادات انصب على المقدمة (التى نشرها الكاتب منفصلة فى ثلاثة أعداد متتالية من مجلة «الكاتب»)[٤] وعلى الطرح الأساسى الذى تضمنته، والذى يؤكد أن المسرح ليس بالظاهرة الغريبة على التراث الأدبى العربى، وأن (الفرافير) ـ تبعاً لذلك ـ مسرحية مصرية خالصة نبعت من الاجتهادات المسرحية العربية والمصرية القديمة التى تعود إلى العصر الفاطمى، أو حتى الفرعونى.

وقبل أن ندرس العمل نفسه، علينا أن نوجه اهتمامنا إلى قضية الدراما المصرية وعلاقتها بالثقافة الغربية، ومن المعروف أن قضية الاستعارة من الغرب قد قتلت بحثاً فى مصر؛ ليس من ناحية الدراما فحسب ولكن أيضا من ناحية الروايات والقصص القصيرة العربية، وهى الأنواع الأدبية التى لم تكن معروفة للعرب القدماء فى شكلها المعروف الآن.

وقد صرفت جهود كثيرة فى السنوات الأخيرة لإثبات أن الدراما والرواية قد وجدتا فى مصر، قبل ازدهارهما فى العصر الحديث نتيجة الاتصال بالغرب وعثر بالفعل على أشكال عدة، تشبه هذين النوعين الأدبيين، فى الأدب الشعبى، وكانت غالبية هذه الأشكال بالعامية، وتنقل شفاهة. ومع ذلك، فإن الحماس الذى استقبلت به هذه الأشكال المكتشفة، والتدليل بها لتفادى الاعتراف بالمؤثرات الغربية على الدراما والفكر العربى الحديثين، يثيران بعض الشكوك حول ما إذا كانت الأنواع الأدبية الحديثة قد نبعت فعلا من تلك الأشكال الأقدم. أضف إلى ذلك أن إعادة تقييم الأشكال القديمة، بجانب الأهمية والمكانة اللتين أضفيتا على الأدب الشعبى، جرت هى نفسها داخل سياق التوجهات الجديدة فى دراسة الفن الشعبى من منظور جديد، وإعادة تحديد قيمه الفنية، وهى توجهات غربية فى معظمها.

ويذهب يوسف إدريس فى مقدمته إلى تأييد الرأى القائل بأن الأشكال القديمة كانت قوية الأسس، راسخة المكانة فى المجتمع، مما حفز على ميلاد الدراما الحديثة التى نشأت فى الغالب منها. وهو يذكر بعض هذه الأشكال:

«فى الريف لايزال السامر مسرحاً شعبياً لا يعرف أحد متى بدأ. وفى المدينة ينقرض مسرح مماثل، مسرح الحوارى، وخيال الظل، والأراجوز وكل تلك الأشكال المسرحية الصريحة»[٥].

وعلى الرغم من اعتراف إدريس بأن هذه الأشكال لم تنشأ فى مصر، فإنه يعود ليؤكد: «ولا يمنع هذا أن شعبنا بمواهبه التمثيلية والتأليفية طورها ونبغ فيها» (ص ١٣) (وهذا رأى ينطبق على الإنجاز المصرى الذى تحقق فى الأشكال الدرامية التى استلهمت تراث الغرب). ويشير إدريس فى مقدمته إلى هذه الأشكال باعتبارها مصرية الطابع، ويعتبر أن شخصية الأراجوز، وكذلك شخصية الفرفور، من الشخصيات الكوميدية المصرية. لكننا لا نجده يعبر عن آراء كهذه عندما يتحدث عن استيعاب الأشكال الغربية فى العصر الحديث.

ويرى إدريس أن الخاصية الجوهرية فى الدراما المصرية هى ما يسميه بـ «حالة التمسرح» التى تشبه مفهوم «الواقعة» المسرحية، وتحدث عندما ينضم الجمهور إلى الممثلين، ويتجاوز الاكتفاء بالفرجة إلى المشاركة الحقيقية، المتسقة والمتناغمة، فى الأحداث المسرحية، مما يشيع جواً من البهجة والسمو الذهنى.

ويوجز إدريس رأيه فيما يلى:

«من تلك الحقائق المتناثرة التى وردت عبر الخاطر، ومن غيرها من الأدلة والشواهد، من

الواقع والحياة، من القوانين الأزلية الأساسية للوجود التى تنص على أنه متى وجد شعب ما فلابد أن يخلق هذا الشعب فنونا، كافة ألوان وأشكال الفنون، فنونا متميزة عن فنون الشعوب الأخرى ومختلفة اختلاف الحياة عند هذا الشعب وعند ذاك، نستطيع أن نقول إن هناك مسرحاً مصرياً كائناً فى حياتنا وموجوداً ، ولكننا لا نراه لأننا نريد أن نراه مشابهاً ومماثلاً للمسرح الإغريقى والأوروبى الذى عرفناه وترجمناه واقتبسناه وعربناه ونسجنا على منواله من أواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم» (ص ٤١).

وينفى هذا الرأى الطابع المصرى الصميم عن أية مسرحيات مصرية ألهمتها الأفكار والتيارات الغربية، كما أنه يسعى إلى دحض الفكرة التى تقول بإمكان التجديد الثقافى من خلال الاتصالات والتأثيرات المتبادلة مع الثقافات الأخرى فى العصر الحديث. وعندما يذهب هذا الرأى إلى أن كل الأمم تنتج أنواع الفنون كافة، فإنه يفترض الحكم على الأمة الواحدة بمعايير أمة أخرى، أو وفق نسق مثالى مجرد لا يسمح بأية انحرافات عنه. لكن الواقع يدل على أن لكل شعب نظاما خاصا به، وأوجها من الاهتمام المميزة، وأن التداخل بين الثقافات إنما يتم على مستوى جزئى.

وقد وجدت بالطبع آراء أخرى تحبذ المشاركة فى الثقافة المسرحية الغربية. فقد كتب عبد الرحمن صدقى مقالاً فى مجلة «الهلال» فى مارس ١٩٦٥ يقول فيه:

«نحن لا نؤمن بالعزلة عن العالم. بل على العكس إن مصر عازمة على متابعة وتقييم التيارات والظواهر الثقافية المختلفة فى العالم. لقد وصل وعينا القومى إلى درجة النضج والمقدرة التى تمكننا من الانتفاع بهذا الاتصال مع التحلى فى نفس الوقت بالثقة فى استقلاليتنا التامة»[٦].

وحتى إدريس نفسه، يقول قرب نهاية مقدمته فيما يبدو أنه «زلة قلم» إنه أراد أن ينشر مسرحيته فى شكلين «فبعض الكتاب الأوروبيين يفعلون الشئ نفسه وينشرون المسرحية بأكثر من صورة»[٧].

وتجدر الملاحظة أخيراً أن الخاصية القومية التى أقام إدريس مسرحيته عليها (أى «حالة التمسرح») لم تختبر فى عرض المسرحية عام ١٩٦٤؛ لأن المخرج خشى من عدم تحققها. لذا، فقد عهد إلى ممثلين بأداء الأدوار التى كان يفترض أن يقوم الجمهور بها، كما لم يضع هؤلاء الممثلين بين الجمهور بل على خشبة المسرح، فيما يشبه الجوقة (أو الكورس) التى تلقى الأدوار المختلفة فى تناسق. وعلى الرغم من نجاح هذا الأسلوب بشكل متميز، فإن الكاتب شعر بخيبة الأمل، وأشار إلى أنه مازال ينتظر إخراجاً آخر يحقق حالة التمسرح المنشودة. ومن المفارقة أن يحدث هذا فى وقت ازدهرت فيه فكرة «الواقعة» المسرحية، وبرزت فى الغرب، ولا سيما فى الولايات المتحدة فى الستينيات أو فترة ثقافة «البوب» (الفن الرائج). ففى ذلك الوقت، لم تكن «حالة التمسرح» قد وصلت بعد إلى المسرح المصرى المحترم، حتى على الرغم من أنها كانت موجودة فى نوع مسرحى مبهر لا يندرج فى الأنواع المقبولة.

لماذا، إذن، طرح الرأى بهذه الحدة؟ أعتقد أن قضية وجود مسرح عربى أو عدم وجوده ينبغى النظر إليها داخل سياق ردود أفعال العالم الثالث تجاه الإغراق فى استيعاب الأفكار والمؤثرات الغربية. فمن النادر أن نعثر فى المناقشات التى تدور حول هذا الموضوع على آراء موازية؛ تشير إلى مؤثرات قديمة أو معاصرة فى الشرق.

ويعد محمد مندور من أبرز المنتقدين للنظريات القائلة بوجود مسرح عربى أصيل. وقد انتقد مقدمة إدريس بشكل خاص، وكان رأيه واضحاً؛ حيث اعترض على إطلاق اسم «فن المسرح» على محاولات كخيال الظل والأراجوز:

«من الإسراف فى المبالغة أن نعتبر تلك [البابات أو مسرحيات خيال الظل] من الأدب التمثيلى أو فن المسرح؛ لأنها فى الحقيقة لم تكن سوى عروض شعبية كوميدية وجد الناس فيها ترويحا واستراحة من متاعب الحياة اليومية وتقلباتها. إلا أنها كانت أنماطاً بدائية من الناحية الفنية»[٨].

ومضى مندور يعبر عن شكوكه فيما إذا كان القسم الأكبر من تلك المادة يصلح لأن يحتل مكانه بين الأعمال الأدبية التى سيتكون منها التراث العربى للأجيال القادمة (ص ٢٣) واختتم بقوله:

إن الفنون الشعبية التى ربما شابهت الفن المسرحى لم تنشئ أدباً. ولم تخلف تراثاً أدبياً لكنها بلا شك هيأت عقول ومشاعر [الناس] للاهتمام بالفن المسرحى وبالسينما التى أخذناها من الغرب بعد اتصالنا به وتأثرنا بثقافته وفنونه» (ص ٢٥).

ويصعب فى نظرى الحكم على ما إذا كانت هناك قيمة فنية للأشكال القديمة أم لا؛ لأن معظم هذه الأشكال لم يصلنا بسبب النقل الشفاهى. ولكن، من المهم الإشارة إلى أن هذه الأشكال لم تعتبر جديرة بالمحاكاة والتطوير داخل الثقافة ذاتها التى نشأت فيها. والتقييم الجديد الذى نجده الآن لها قد نشأ بعد أن «قضى الأمر»، كما يقال. فعندما خطا المسرح المصرى الحديث خطواته الأولى، لم تكن الأشكال القديمة محط انتباه الجمهور.

أما عن دعوة يوسف إدريس لخلق مسرح مصرى عربى أصيل، فإننى أشك كثيراً فى إمكان خلق أى مسرح وطنى خالص فى عالم اليوم المنفتح على تبادل المؤثرات المختلفة، الذى تتلاشى فيه المسافات. ويخبرنا إدريس نفسه فى مقدمته للطبعة الخامسة لمسرحيته عام ١٩٧٧ بأنه شاهد مسرحية غنائية فى برودواى كانت فيها «حالة التمسرح».

مع ذلك، لا يعنى هذا أن (الفرافير) ليست مسرحية مصرية خالصة؛ فهذه المسرحية، على الرغم من أن بها سمات أساسية من سمات التيارات الحديثة فى المسرح الأوروبى، كالحبكة غير التقليدية (أو الحبكة «غير المحبوكة») وأساليب كسر الإيهام الدرامى، تظل محتفظة بالطابع المحلى والنكهة المصرية الفريدة.

«الفرافير»

المسرحية ومقدمتها: حالة من التداخل

١ ـ المسرحية

تقوم (الفرافير) على شكل المسرحية داخل المسرحية، وهو بناء للحبكة يشبه بناء القصص التى تتألف منها (ألف ليلة وليلة). وتدور هذه المسرحية حول تمثيل مسرحية؛ فالممثلون يؤدون أدوار ممثلين قد حدد لهم المؤلف أدوارهم.

تبدأ (الفرافير) بظهور «المؤلف» على خشبة المسرح، وأمامه ميكروفون. وهو محترم المنظر أنيق الملبس، يبدأ مسرحيته بدعوة الجمهور إلى القيام بدور فى العرض الذى يوشك أن يبدأ (وفق فكرة «حالة التمسرح»). وبعد أن يقترح المؤلف إلغاء المسافة بين خشبة المسرح والجمهور، يخرج من وراء المنصة ليكشف عن أن ملبسه فى النصف الأسفل من جسمه لا يلائم سترته الفاخرة؛ فهو يرتدى بنطلوناً قصيراً وحذاء ممزقاً. وبينما يستغرق

الجمهور في الضحك، يدخل الفرفور بجلبة محدثاً الاضطراب في الصفوف الأمامية. ويجرى نقاش بين الاثنين حول ما إذا كان ينبغي على المؤلف ـ الذى ارتفعت نبرة صوته بالإسراف في امتداح مناقب مسرحيته ـ أن ينهى كلامه ويدع المسرحية تبدأ.

ولكن تحدث مشكلة؛ إذ إن المشارك الآخر وهو «السيد» لم يصل بعد.

ويتضح بعد البحث أنه كان نائماً، لكنه يأتى وتبدأ المسرحية. ويترك المؤلف خشبة المسرح. ويطلب السيد لنفسه مهنة يمتهنها في المسرحية، ولكن الفرفور يقنعه بالتخلى عن ذلك بعد ذكر مقترحات عدة. لكنه يصر على طلب مهنة. وينتهز الفرفور فرصة اقتراحه عدداً من المهن على السيد لكى يسخر من كل شئ في مصر، ولا يكاد يترك حجراً دون أن يقلبه. ويستقر الاختيار على مهنة حفار القبور العريقة. ويرفض الفرفور الانصياع للأوامر بالعمل الشاق؛ فيحتاج السيد إلى تدخل خارجى لتأديبه. ويتبقى عليهما بعد ذلك أن يحلا مشكلة تزويج السيد. وحيث إنه لا تأتى للسيد زوجة من داخل العمل نفسه (كما قال المؤلف)، ينتقى الاثنان سيدة من الجمهور. وبينما هما على وشك إتمام الزواج يظهر رجل يريد أن يتزوجها. وبعد شجار، يوافق السيد على أن يتزوجها، كذلك يتزوج الفرفور سيدة قبيحة تشبه رجلا طويل القامة.

ولا يجد الرجلان موتى لدفنهم، وهنا يقرر السيد قتل شخص ما، ولدهشتهما يتقدم أحد الأشخاص من بين الجمهور ويطلب أن يقتل، ويأمر السيد الفرفور بقتله، لكن الفرفور يتمرد ويرفض. ويقتل السيد الرجل. وبينما يهم بالبحث عن آخرين ليقتلهم يهرب الفرفور.

ويبدأ القسم الثانى من المسرحية عندما يلتقى الرجلان ويصلحان ذات البين بينهما. وينهمك الفرفور في الوقت نفسه في شراء الأسلحة المستعملة من الجمهور، كما يظهر أن أولاد السيد قد كبروا وتكاثروا وأصبحوا يضمون كل مشاهير قادة الحروب في التاريخ، ممن قتلوا الملايين من البشر من سلالة الفرفور.

ومع الاختفاء التدريجي للمؤلف في القسم الثانى، وإزاء تصاعد تبرم الفرفور من دوره، يسعى البطلان إلى تجربة أنواع متنوعة من العلاقات بينهما، تساعدهم في ذلك مقترحات مختلفة من الجمهور. فيحاولان عكس الأدوار، كما يحاولان أن يكونا متساويين، لكن ذلك لا ينجح . وما أن يقيما التعاون بينهما على أساس من المساواة، حتى يأتيهم الرجل المقتول في القسم الأول يبحث عن قبر. غير أن سعيهما للمساواة يزعجه فيتركهما دون الاستعانة بخدماتهما. وفي النهاية، يتخليان عن دوريهما ولا يعودان إليهما، إلا بعد أن تجبرهما زوجتاهما على التكفل بتكاليف عيش أسرتيهما.

ثم تأتى الخاتمة بعد اقتراح من أحد عمال المسرح سئم متابعة المسرحية ويريد العودة إلى منزله؛ إذ يقترح عليهما تجربة الانتحار، ويوافقان على ذلك، ويحول العامل الأمر (فيما يفترض) إلى انتحار حقيقى. ويجئ المشهد الأخير عقب موتهما وتحولهما إلى ذرات دائرة حيث يدور الفرفور حول السيد لأنه أنحف وأخف وزناً منه، ويأخذ الفرفور في مطالبة الجمهور بحل مشكلتهما إلى أن يتلاشى صوته. وهنا يسدل الستار، ثم يرتفع ثانية ليكشف عن أن الفرفور مازال يدور بصمت حول السيد الصامت هو الآخر.

٢ ـ نقاد «الفرافير» وتداخلات المقدمة

إن مقدمة إدريس للمسرحية لم تلق بظلالها فحسب على المسرحية، بل أدت كذلك إلى بعض التفسيرات الخاطئة حول رسالتها الفنية والاجتماعية؛ إذ ذهب عدد من النقاد إلى البحث في المسرحية عن أشياء ليست فيها، ولم ينتبهوا إلى ما تنطوى عليه بالفعل.

وكانت نهاية المسرحية من أكثر القضايا إشكالاً؛ حيث صعب على النقاد تقبلها من كاتب مثل إدريس، له صورته من حيث هو كاتب اشتراكي وناقد للمجتمع لديه فكرة واضحة عن علاج كل الأمراض الاجتماعية، كما صعب عليهم تقبلها أيضا بعد أن قال إدريس ما قاله عن «الفرفورية» التى جعلها جوهر حالة التمسرح. فالفرفور، وإن لم يكن فيلسوفا ولا نبيا، هو«ضميرنا العام الساخر» كما جاء فى مقدمة يوسف إدريس الذى أضاف يقول:

«وعلى أساس هذا الجزء الساخر وليس على أساس ضميرنا الجاد، نمتنع عن أشياء وتتفتح آفاقنا على أوضاع ونقبل على الحياة مرة أخرى ونحن أكثر وعيا بأخطائنا وأكثر تواضعاً وأكثرحباً للآخرين »، (المقدمة، ص ٣٢، التركيز من عندى).

وهذا التصور للفرفورية تصور بناء، يعود معه المتفرجون إلى بيوتهم بخطة عمل واضحة لتحسين أنفسهم ومجتمعهم. غير أن النهاية التى ختمت بها المسرحية لا تبعث مثل هذا الأمل؛ إذ لم يخفق السيد والفرفور فحسب فى التعاون معا بشكل مثمر، على قدم المساواة، بل قتلا نفسيهما بسبب تافه لم يؤد بهما إلا إلى أن يكتشفا أن انعدام المساواة نفسه يحكمهما بعد الموت وإلى الأزل. فليست هناك حركة إلى الأمام ولا حل. وتنتهى المسرحية بأن تطلب من المشاهدين القيام بفعل ما، ولكن دون جدوى. وحتى لو تركت المسرحية نفوس مشاهديها مشحونة بالغضب، وواعية ونشطة، فهى لا تشير إلى حل يأتى من داخلها وينبع من الشخصيات التى تسكنها. وقد تكون هناك حلول مختلفة للشخصيات المختلفة فى مواقف مختلفة، لكن هذا يقع خارج نطاق هذه الدراما.

إن النهاية تعد التجسيد الحاسم لرسالة المسرحية، لكنها ليست التجسيد الوحيد. فحتى قبل أن نأتى إلى المشهد الأخير، لا تترك المسرحية فينا انطباعاً بأنها تموج بالتفاؤل؛ فالجو فيها معتم ولاذع ومنذر بالخطر، كمسرح العبث.

وحتى فى مرحلة اختيار مهنة للسيد، يتضح بجلاء تام أن النقد الموجه للمهن المختلفة ليس بالنقد البناء. وتقول نادية فرج التي ألفت كتابا عن مسرح إدريس[٩]؛ إنه يناقش فى هذه الأجزاء نتائج التجربة الاجتماعية الناصرية، لكن سهام السخرية لا تطلق فقط على أصحاب المهن البيروقراطية الذين أفادوا من النظام الاجتماعى الجديد، كالمحامين ورؤساء الشركات، بل إنها تصيب الناس البسطاء كذلك، مثلا لاعبى كرة القدم وسائقى التاكسى. والحق أن النسق الذى يجسد رسالة المسرحية أفضل تجسيد هو المهنة التى وقع عليها الاختيار. و«الحانوتى» أو حفار القبور مهنة مرذولة من الناحية الاجتماعية، وقد تعنى من الناحية الأخلاقية الانتفاع بمصائب الناس. ومع ذلك فربما جاز اعتبارها شراً لابد منه. وفى الواقع، يتغير منظور «نفعية» هذه المهنة مع تقدم المسرحية عندما تتغير العلاقة بين الوسائل والغايات. فبدلاً من حفر القبور لدفن الموتى يقتل الناس لكى يملأوا القبور الفارغة (ويجلبوا، من ثم، الربح لحفارى القبور). كذلك ترمز المهنة إلى العلاقة بين الحياة والموت. ويبرز هذا الموضوع ببشاعة فى بداية المسرحية، عندما نسمع عن مصير سلالة البطلين: فهؤلاء إما قتلة أو مقتولون. وفى القسم الثانى، عندما يظهر الشخص المقتول فى القسم الأول على خشبة المسرح، فإنه يسأل الفرفور والسيد عما إذا كانا من أهل الدنيا أو الآخرة، فيجيبانه «من بين بين » (ص ١٥٩)، وهكذا نرى أن مكان وجود البطلين غير محدد أو واضح، وكذلك رسالتهما.

ويتضح هذا النسق فيما بعد فى مناظر عدة على امتداد المسرحية. ففى القسم الأول يأمر السيد الفرفور بالحفر «هنا» ثم يغير معنى هذه الكلمة الإشارية كلما رددها الفرفور وراءه؛ فيقول «هنا »أو يسأله «أين» ثم يقول السيد:

«طالما إنك تريد الحفر هنا وأنا أريدك أن تحفر هنا فإن هنا الخاصة بى أفضل من هنا الخاصة بك»(ص ٩٠).

وتجلى كلماته هذه عبثية وعدم جدوى حفر القبور الذى يقومان به. وفى منظر مشابه، فى القسم الثانى، عندما يتخذ الفرفور دور السيد الجديد، يكلف هو الآخر سيده السابق بمهام مستحيلة وعبثية، كحفر القبور عمودياً أو فى الهواء (ص ١٩٧ ـ ١٩٨).

ومن هنا نقرر أن الرسالة التى تتضح فى النهاية كانت ظاهرة منذ وقت مبكر، كما أنها تتدعم بطرق عدة خلال مسار المسرحية. بل إنها تعلن صراحة فى أحد المواضع. ففى القسم الثانى يقول السيد للفرفور: «لأن كل فرفور لازم يبقى له سيد»، ويرد عليه الفرفور: «فى الرواية يعنى»، فيجيبه السيد: «فى الرواية وغير الرواية» ثم يقول: «إحنا موش جايين نصحح.. إحنا جايين نشتغل». (ص ١٣٦). ولا تهزم هذه الفكرة على مر المسرحية بل إن محاولات الفرفور التمرد عليها هى التى تخفق مراراً. ولا يعنى هذا، بالطبع، أن المسرحية تدعو إلى إقرار نظام من اللامساواة فى داخلها وخارجها. إننا، على العكس، نجد أنفسنا نرفض هذا الرأى عبر مزيج من الضحك والغضب تمتاز به دراما العبث لكن المسرحية ذاتها لا تشير إلى شئ وراء هذا الضحك الغاضب، ولا تقترح حلاً.

وكما رأينا، فإن الرسالة التى تركز عليها النهاية قد مهدت لها مواقف متنوعة طيلة المسرحية، لكن أصداءها المقلقة أدت بالنقاد إلى اقتراح تفسيرات أخرى. وهنا يعود هؤلاء النقاد إلى آراء إدريس كما جاءت فى المقدمة، محاولين أن يزيلوا قتامة هذه النهاية. وكان يجدر بهم أن يستمعوا إلى نصيحة فاروق عبد الوهاب فى مقاله بمجلة «المسرح»:

«عندما نفسر هذه المسرحية فعلينا أن نحاول نسيان ما قرأناه أو شاهدناه من قبل بحيث نرى «الفرافير» من الداخل فقط كعمل فنى مستقل لا يرتبط بالمقدمة التى كتبها يوسف إدريس أو بما كتبه النقاد عن المسرحية أو بالأصح عن المقدمة»[١٠].

وكانت هذه حقاً نصيحة صائبة، لاسيما أن إدريس نفسه كان يخوض معارك على جبهات متعددة، وأحيانا متناقضة. ومن حسن الحظ أن دوره من حيث هو ناقد اجتماعى وثقافى لم يتداخل مع ميوله الفنية. ففى أغسطس عام ١٩٦٥ نشرت مجلة «الهلال» ندوة حول مشاكل المسرح المصرى، شارك فيها إدريس[١١]. وتحدث رجاء النقاش، وهو مشارك آخر فى الندوة، عن الكتاب المصريين الذين اتجهوا أخيراً إلى محاولة تغيير المجتمع انطلاقا من توجهات شيوعية. ورد إدريس على هذا الطرح قائلاً:

«إن المشكلة ليست كما وصفها رجاء النقاش، فالقصة ليست وسيلة بل هى غاية فى حد ذاتها. بل القصة وسيلة وغاية معاً. إننى أشعر بأننى أحقق ذاتى فى المسرح ولا أدرى هل يخدم هذا المتفرج على المستوى الذى يريده أم لا»(ص ١٢٣).

ولم يأخذ نقاد كثيرون بنصيحة فاروق عبد الوهاب، وأولهم فاروق عبد الوهاب نفسه الذى لم يتقبل المسرحية على ظاهرها بل راح يقول:

«عندما يتحدث إدريس عن كل تلك الأنظمة [فى العلاقات الاجتماعية كالتعاون أو قلب الأدوار] فإنه لا يحبذها بالضرورة بل إنه بتعريتها يدعو إلى إعادة تقييمها أو الثورة عليها»[١٢].

ومضى يقول: إن النهاية ليست سوداوية كما رأى بعض النقاد وإنما هى دعوة للبحث عن نظام اجتماعى جديد. ولاحظ عبد الوهاب بصدد المنظر الأول ـ الذى يقدر فيه للفرفور، الأنحف، أن يدور حول السيد إلى الأبد ـ أن الفرفور ليس هو الأقل وزناً مما يفتح إمكانات متفائلة حول نهاية المسرحية. ولكى يبرر هذا التفسير، كان بحاجة إلى دليل لم يجده فى النص، فعاد إلى المقدمة ـ المقدمة نفسها التى كان قد طلب منا أن نتجاهلها. وهو يعود إلى النصح بعدم النظر إلى مقدمة إدريس على أنها تحتوى على مضمون عام مجرد، ولكن ينبغى فى الوقت نفسه أن ينظر إليها باعتبارها مقدمة «للفرافير»، وهكذا ختم بنصيحة تعكس النصيحة التى بدأ بها.

ومن النقاد الذين لم تعجبهم النهاية المتشائمة للمسرحية نادية فرج التى سعت إلى إثبات أن إدريس طرح حلولاً أخرى لهذه المشكلة الوجودية فى مسرحيته التالية (المهزلة الأرضية). وهى تقول:

«فى (الفرافير) يعيش السيد والفرفور داخل نظام واحد ويصلان إلى نقطة لا وجود بعدها. ثم يحدث فراق يجدا نفسيهما بعده فى نظام آخر هو الموت كما يسميانه ويقول إدريس إنه لايوجد ما يمكن أن يعمل لمواجهة هذا القانون فعلى الإنسان أن يعيش قدره أو وضعه حتى يحدث الفراق..»(١٣).

وتتحدث نادية فرج بعد ذلك عن خاتمة المسرحية فتقول:

«فى النهاية يتوجه الفرفور إلى الجمهور طالباً منهم الحل. هذه هى طريقة يوسف إدريس فى عدم الاستسلام، لذا ففى مسرحيته التالية «المهزلة الأرضية» يدرك محمد الثالث وضعه ولا يؤتى بشئ إلا بالبحث عن حل».

وبطبيعة الحال، فإن ما يحدث فى مسرحية تالية لا يمكن أن يخفف من وقع المعاناة الأزلية الرهيبة لبطلى الفرافير، كما لا يمكن أن يخفى عدم وجود أية رسالة متفائلة يمكن أن تعيد الناس إلى بيوتهم وهم يحملون خطة عمل لتحسين المجتمع. ومع ذلك، تتمسك نادية فرج بالتفسير المتفائل الذى لا يبرره النص، حتى وإن كانت تلاحظ أن إدريس لا يقدم حلاً يذكر. لذا، فهى تبحث فى كتاباها فى كل الرسائل التى تحتويها المسرحية، وتبرز عدم قدرة البطلين على التعاون معاً داخل إطار من المساواة بقولها: «لا يعنى هذا أن إدريس توقف عن الحلم بالمساواة، بل إنه يعنى بالضرورة تغيير العادات الاجتماعية بحيث تتحقق المساواة كواقع حى نابض» (ص ١٤٣). وبالطبع، لا نجد تدعيماً لهذا التفسير المتفائل فى النص نفسه، وإن لم ينكر أحد أن إدريس نفسه، بوصفه ناقداً للمجتمع، ربما أتى ببعض هذه الأفكار للتغيير الاجتماعى.

البناء الفنى: كسر الإيهام

١ ـ كيف نكسر الإيهام الدرامى

تقوم مسرحية (الفرافير) على التلاعب بأكبر مفارقات الفن الدرامى، وهى أن أثره «الواقعى» يعتمد على عوامل الإيهام. وبمعنى آخر، فإن نجاح المسرحية فى إقناعنا بأن ما يدور أمام أعيننا «حقيقى» يعتمد على مدى استخدامها مبادئ الإيهام الفنى. وكلما كان الإيهام فعالاً، زادت درجة «الواقعية» التى نحصل عليها. لذلك، فإذا ابتغى العمل الدرامى تبديد تلك الواقعية، وجب عليه أن يتوسل إلى ذلك بتبديد الوهم. وهذا بالضبط ما يحدث فى (الفرافير).

ولكن كيف يمكن للمسرحية أن تكسر الإيهام؟ عن طريق قطع أى من قنوات الاتصال المؤسسة على العلاقات المختلفة السائدة؛ بين العمل ومؤلفه، وبين العمل والجمهور، وبين الجمهور والمتفرج الواحد، وبين

الشخصيات والممثلين، وأخيراً بين الشخصيات أو الممثلين والمؤلف أو المخرج. إن الإيهام في مسرحية (الفرافير)ـ مثلما هو الحال فى مسرحية بيراندللو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ـ يكسر فى أكثر من على مستوى واحد. ونجد فى هذه المسرحية مثلثاً يتألف من: الكاتب، والناس الذين على خشبة المسرح، والناس الحاضرين فى الصالة. وتندمج رسالة المسرحية فى مجموعة العلاقات التى تنشأ بين هذه الأطراف الثلاثة.

لكن، تنبغى الإشارة هنا إلى أن المسرحية تنحو إلى تجاهل ثنائية مهمة فى هذا الوسيط الفنى (الدراما)، حتى وإن كان ذلك بصورة جزئية؛ ألا وهى العلاقة بين النص الدرامى والنص المسرحى. إن هذا الإغفال هو السبب وراء قيام شخصية المؤلف بأدوار متنوعة، كدور المخرج ومدير المسرح. غير أن معظم العلاقات التى تعالجها المسرحية تنبع من هذه الثنائية، كما نجد مثلاً فى تبرم الفرفور بدوره المكتوب، وسعيه إلى تكوين «نص» جديد على خشبة المسرح. ونتناول الآن كسر الإيهام الفنى على محور «الشخصيات/ الممثلين».

٢ ـ كسر الإيهام بين الممثلين أنفسهم

وعلى محور «الشخصيات/ الممثلين»

يحدث قطع للإيهام كلما انكسر التتابع المنتظم لـ «قصة» حفارى القبور. وترجع هذه الانقطاعات فى المناقشات بين الممثلين (وهى التى تكسر الإيهام الدرامى) إلى شعورهم بعدم الراحة لأدوارهم أو الضيق بها، وذلك باستثناء ملاحظات عدة هنا وهناك، تتصل بنقاط فنية معينة. وتذكر هذه النقطة الفنية فى نقاش البطلين حول طرقة على الباب كان ينبغى أن تحدث فى لحظة معينة من المسرحية لكنها لم تقع. ويبدو أن السبب فى هذا كان إهمال المؤلف ونسيانه إرسال الممثلات فى الوقت المناسب. وهذا كما هى الحال بالنسبة إلى سائر الأشياء فى المسرحية، إهمال زائف؛ لأن طرقة الباب التى لم تحدث مكتوبة فى النص. وعندئذ ينقطع سير الأحداث ويتخذ مساراً آخر (مكتوباً أيضاً فى النص) عندما «يرتجل» الفرفور حلاً لمشكلتهما، يتمثل فى استدعاء نساء من بين الجمهور (ص ١٩٦). ونجد مثلاً آخر فى النقاش حول إمكان قيام مسرحية بها ممثل واحد فقط أو حتى دون ممثلين (ص ١٣٨ ـ ١٣٩).

غير أن قطع الإيهام، من ناحية الموضوع المعالج، هو أكثر أهمية؛ كما يكتسب دوراً مركزياً متنامياً فى المسرحية، فور اختفاء المؤلف فى القسم الثانى. ويرتبط السيد بمنطق المسرحية «الأصلية» الذى يوشك على التغير، وينظر إليه الفرفور فى غياب المؤلف على أنه يمثل قصد المؤلف. ولهذا، يخاطب الفرفور السيد ليعبر له عن شكواه من دوره وضيقه به. فيقول له إنها «روايتك» (ص ١٣٢)، وليس فى هذا مفاجأة؛ لأن السيد هو الذى يفيد من الوضع الأصلى (بوصفه شخصية؟ بوصفه ممثلا؟) ومع ذلك، فللسيد أيضاً شكواه، وبالتحديد عند بداية المسرحية، عندما يعانى فى البحث عن اسم ومهنة، وهى أشياء لم يمده المؤلف بها. ويساعده الفرفور فى تلك المهمة لكنه ينتهى دون اسم، وبمهنة ذات مكانة محقرة.

وتحدث معظم حالات كسر الإيهام على هذا المحور فى القسم الأول وبداية القسم الثانى، عندما يعبر الفرفور عن اعتراضه على كونه يمثل الدور الخاضع الأدنى، بينما يصر السيد من جهته على الالتزام بالنص الأصلى. ويتساءل الفرفور كثيراً عن طبيعة العلاقة بينهما، ولماذا يكون الآخر سيداً له (٨٩، ٩١، ٩٢، ١٣٢، ١٣٥، إلخ). ويصعب على الفرفور الدخول فى دوره (ص ١٣٢) ويسعى باستمرار إلى فهم سبب دونيته (ص ٨٩، ١٣٥، إلخ)، بل يذهب فى ذلك أحياناً إلى إعلان الإضراب (ص ١٤١). أما السيد، فهو يكثر من تعنيفه:

«دانت موش فرفور اللى اعرفه أبداً.. دا انت اتغيرت خالص.. إيه ياواد اللى غيرك كده» (ص ١٣٤).

كــمـا يحـاول أن يمنع الفـرفـور من الإكـثـار مـن الأسـئلة «واحنـا بتـوع فـهم يا ابنى.. احنا بتـوع تمثيل» (ص ١٣٥).

وهنا يحدث كسر الإيهام بوضوح مع ذكر كلمة «التمثيل».

وقرب نهاية المسرحية، مع اختفاء المؤلف وغياب تهديده للفرفور بالعقاب، تتجه الأمور إلى التكافؤ بين الاثنين، ويحاول الفرفور تصحيح المسرحية.

وعندمـا تؤدى بهـم تلك المحاولة إلى طريق مسـدود يقول للفرفور:

«تحرم بقى تعمل جدع وتألف.. أهو تأليفك مانفعش أهه..» (ص ١٦٣).

ويتناقض هذا مع خطاب الفـرفـور للسـيـد وتسـمـيتـه المسرحيةَ فى لحظة غضب «روايتك» (ص ١٣٢). ونحن نلتفت فى الحالتين، كلما «انقطع» تدفق الأحداث، إلى حقيقة أن هذه مجرد محاولة لخلق مجال خيالى.

وكـمـا يتضح لنا فى الأسئلة المذكورة فيمـا سبق، تتحول الشخصيتان / الممثلان إلى مؤلفين / مخرجين لأنفسهـمـا. ويؤدى هذا إلى كسر الإيهام بشكل أكثر حـدة من ذى قـبل؛ حـيث إن مـحض التطور العـادى للأحداث المتخيلة ينقطع مراراً وتكراراً كلما وصل الاثنان إلى طريق مسدود فى محاولتهما تأليف شئ جديد. وفى المقابل، تبقى جوانب من الموقف الإيهامى الأساسى دون تغير حتى النهاية ومنها مثلاً مهنة «البطلين» ـ حفر القبور. ويعمل ذلك على المحافظة على إيهام رئيسى يبدو خلفية تبدو أمامها كل التغيرات محض تنويعات على نغمة أساسية.

وبالإضافة إلى ذلك، ينبغى أن نتذكر مرة أخرى أن هذا الكسر للإيهام ليس أكثر من مجرد أسلوب درامى مهما بدا حقيقياً. فتغيير الحبكة ذاته إيهام يقوم به ممثل تمرن على دوره بدقة حسب نص مكتوب (والدليل على ذلك، بالطبع، هو النص القـائم بين أيدينا) قـبل وقت طويل من تقديم العرض. فلا مـهـرب من دائرة الإيهام المفرغة، غير أن هذا الإيهام الجديد ذو طابع أكثر تعقيداً من الإيهـام المسرحى المألوف؛ حيث ينخدع المتفرجون ليظنوا أنهم قد أفلتوا من دائرة الإيهام.

الرسالة:

أشـار يوسف إدريس نفسـه إلى إمكان تغيير ترتيب الأحداث فى (الفرافير)، وذلك مثلا بتمثيل القسم الثانى قبل الأول؛ ولكن من الواضح تماماً أن رسالة المسرحية تعتمد على الأحداث، وأيضا على نظام ترتيبها، الذى يتوقف عليه تبيان مغزى هذه الأحداث. إن المسرحية، كما تنتهى بالقسم الأول، تحمل رسالة القبول بالنظام الاجتماعى التقليدى، حتى إن كان استبدادياً، باعتباره شراً أهون من فوضى المساواة. ولكن هذا الإمكان ينهار إذا أخذنا المسرحية بوصفها كلاً واحداً؛ فالقصة تعنى بعبثية محاولة الهروب من مثل هذا النظام، مما يتركنا فى النهاية دون حل مفيد.

والرسالة ليست كياناً منفصلاً فى المسرحية؛ فهى تتعلق بكل ما يشـتـمل عليه العـمل من شخصيـات وموضوعات وتفاعل بينها؛ أى بناء المسرحية الداخلى. إن هذه المسرحية تدور حول استحالة تأليف مسرحية؛ إنها إيهام يدور حول استحالة الإيهام، ،ورسالتها هى استحالة نقل أية رسالة وهى تعيـد المتـفـرجين (أو القـراء) إلى بيـوتهم بروح قلقـة نشطة، ولكن دون حل. كـمـا أن الموضوعات التى تجسدها ترسم بشكل يعمل على إنتاج هذا الأثر: من الوصف اللاذع لشتى أنواع المهن المصرية إلى آخر مشهد؛ بغرابته ورمزيته وحدوثه فى اللامكان.

ومن هنا، فليست هناك ـ فى نهاية المطاف ـ أهمية للمهمة الأولية التى حددها الكاتب لينجزها من خلال هذه المسرحيـة. إن بناء المسـرحيـة يشى برسـالتـهـا، والتنويعـات الداخلة على الرسالة هى ذاتهـا التنويعـات البنائية التى نجدها على نمط الحبكة التقليدى. فكل

تحول فى الحبكة يشير إلى موضوع جديد وإلى إمكان فنى جديد فى الوسيط الفنى المسرحى. ثم تلغى هذه التحولات والإمكانات، واحداً وراء الآخر، فى مسار المسرحية. ونحن لا نستطيع تعرف رسالة المسرحية إلا بتتبع كسر الإيهام الفنى على مدى المسرحية (أى بتتبع ما تقوله لنا المسرحية، وأيضا بتتبع كيفية بنائها).

الهوامش:

(١) ارتبط هذا المصطلح بمدرسة «النقد الحديث»، وهو يدل على الإفراط فى التركيز فى نقد الأعمال الفنية على مقاصد الفنان. ويتجلى هذا الإفراط عندما يقيم الناقد أحكامه على مادة تقع خارج العمل نفسه، كالمذكرات والمقابلات مع الفنان أو تعليقات الفنان نفسه على عمله وتفسيره له . وقد يذهب الناقد فى هذا إلى اتجاه فى التفسير يخالف ما يشير إليه النص ذاته. كما يدل هذا المصطلح كذلك على ظاهرة عكس مسار الدراسة الأدبية المعهود، باتخاذها وسيلة لتكوين سيرة ذاتية حقيقية للفنان.

(٢) سلم إدريس المسرحية مكتوبة إلى لجنة القراءة بالمسرح القومى فور أن انتهى من تأليفها عام ١٩٦٤، وأنتجت فى الموسم التالى مباشرة.

(٣) يوسف إدريس: **الفرافير** (القاهرة: دار غريب، ١٩٧٧). وهذه هى الطبعة الخامسة، وتحتوى على مقدمة جديدة قصيرة بجانب المقدمة الأصلية الشهيرة.

(٤) يوسف إدريس: **نحو مسرح مصرى** مجلة «الكاتب»، القاهرة، يناير، فبراير، مارس ١٩٦٤.

(٥) إدريس: **الفرافير**، ص ١٢.

(٦) عبد الرحمن صدقى: **الدراما المصرية فى ٥٠٠ سنة**، مجلة «الهلال»، مارس ١٩٦٥. ص ٤ ـ ٩.

(٧) إدريس: **الفرافير**، ص ٤٦.

(٨) محمد مندور **المسرح**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣، ص ٢٢.

(٩) نادية فرج: **يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث**، القاهرة: دار المعارف.

(١٠) فاروق عبد الوهاب: **يوسف إدريس ومسرح الفكرة** مجلة «المسرح»، العدد ٣١ (يوليو، ١٩٦٦)، ص ١٦٤ ـ ١٧٥.

(١١) **مشاكل المسرح المصرى**، مجلة «الهلال» القاهرة أغسطس ١٩٦٥ص ١٢٠ ـ ١٣٥. كان المشاركون هم لويس عوض والدكتور يوسف إدريس ولطفى الخولى وعلى أحمد باكثير ومحمود أمين العالم ورجاء النقاش وكامل زهيرى.

(١٢) فاروق عبد الوهاب، مرجع سابق، ص ١٧٣.

(١٣) نادية فرج، مرجع سابق، ص ١٦٢.



التجريب في مسرح محمود دياب

«باب الفتوح نموذجا»

سامى سليمان أحمد *

تمثل إبداعات محمود دياب (١٩٣٢ - ١٩٨٣) المسرحية نموذجاً دالاً لتوجهات جيل الستينيات من كتاب المسرح المصرى؛ فقد كان هذا الجيل يحاول تجاوز الإنجازات الفنية التى قدمها توفيق الحكيم ثم كتاب الخمسينيات، سعياً إلى إبداع أشكال جديدة تعبر عن مطامح هذا الجيل الفنية والاجتماعية. وقد سارت توجهات هذا الجيل فى مسارين مختلفين هما: استلهام الأشكال المسرحية الشعبية وفنون الفرجة الشعبية التى عرفها المجتمع العربى قبل - وكذا خلال - اتصاله الوثيق بالحضارة الأوروبية منذ مطلع العصر الحديث، ثم تجريب الأشكال المسرحية المستحدثة فى المسرح الغربى، فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة؛ مثل المسرح الملحمى، ومسرح العبث، والتراجيكوميدية والمسرح التسجيلى، ثم صيغة المسرح داخل المسرح. وإذا كان المسار الثانى يعبر عن التوجه التجريبى المباشر لكتاب هذا الجيل، فلا ريب أن المسار الأول يعبر عن سعى تجريبى أيضاً؛ لأن الإبداع - عبر هذا المسار - إنما كان يتم دون نماذج هادية، إلا قليلاً. ومن هنا، يمكن أن تخلع على هذا المسار صفة التجريب. وهذا يعنى أن الرغبة فى التجريب هى أبرز الملامح التى تميز جيل الستينيات الذى ينتمى إليه دياب، رغم الاختلافات بين أبرز ممثليه فى توجهاتهم. فإذا كانت نصوص ميخائيل رومان تبين عن تأثره بالأشكال المسرحية المستحدثة فى المسرح الغربى، فإن نصوص دياب ونجيب سرور تبين عن سعى الكاتبين إلى الإفادة من الأشكال المسرحية الشعبية، ومن الأشكال المسرحية التجريبية فى المسرح الغربى.

ولقد كانت الرغبة فى التجريب، عند كتاب هذا الجيل، انعكاساً لحركة المجتمع - على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية - نحو صياغة أنماط جديدة من العلاقات والتنظيمات على هذه المستويات المختلفة. وبذا، يمكن وصف حركة المجتمع آنذاك بأنها كانت حركة تجريب أقرب ما يكون إلى الشمول والاتساع. ولعل هذا ما يفسر لنا ما نلحظه من

* قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة.

أن توفيق الحكيم وكتاب الخمسينيات قد أخذوا منذ بداية الستينيات يستلهمون الأشكال المسرحية الأوروبية المستحدثة [١].

وإذا كان التجريب هو أبرز ملامح جيل الستينيات، فإن التناول النقدى لهذه الظاهرة يغلب عليه دراسة عناصر هذا الشكل التجريبى أو ذاك، دون تحليل محتواه، ودون الربط بين شكل النص ومحتواه، وهذا ما يجعل هذا التناول لا يكشف ـ بعمق ـ حقيقة تجريب هذا الجيل. فبينما يمكن دراسة التجريب عند كتاب مسرح الستينيات عبر افتراضين مختلفين؛ أما أولهما، فهو ضرورة النظر إلى النصوص التى تتجلى فيها الأشكال التجريبية نظرة مدققة، متأنية تكشف عن علاقة هذه الأشكال بالمواقف الفكرية المصاغة فى هذه النصوص، بدلاً من دراسة عناصر الشكل وحدها. فهذا هو السبيل المفضى إلى اكتشاف حقيقة التجريب عند كتاب الستينيات، وربما عند غيرهم من كتاب المسرح العربى.

وأما ثانى هذين الافتراضين، فيرى أن درس التجريب أو تجلياته الفنية، أو التشكيلات الجمالية الناتجة عنه دون اكتشاف علاقته بالعناصر الفنية المتكررة فى نصوص المسرح العربى، لن يبرز دور التجريب وتأثيراته العميقة فى بنية نصوص المسرح العربى.

وتكتفى هذه الدراسة باختبار الافتراض الأول عبر تحليل مسرحية (باب الفتوح) ١٩٧١ لمحمود دياب، التى برز فيها تأثر دياب بشكل المسرح الملحمى. وتركز الدراسة على تحليل الشكل والموقف. وترى أن الشكل هو ذلك التشكيل الجمالى الكلى لعناصر أو أدوات البناء وتقنياته المختلفة، تشكيلاً يتأسس على الجدل بين العناصر والتقنيات من ناحية، وبين صيغتها أو محصلتها والموقف من ناحية ثانية، وبين النص والمتلقى من ناحية ثالثة، ثم بين النص والواقع الذى أفرزه من ناحية رابعة. ويهدف ذلك التشكيل ـ فى دلالته العامة والمتجلية فى جوانبه كافة ـ إلى تجسيد موقف الكاتب من قضية أو قضايا محددة. أما مفهوم الموقف فيقصد به العناصر المختلفة التى تشكل رؤية الكاتب للقضية التى يعرضها، وطبيعة العلاقة بين هذه العناصر فى إطار النص الواحد، أو فى إطار مجموعة من نصوص الكاتب، أو فى إطار نصوصه جميعاً. ونشكل العلاقة بين هذه العناصر إيديولوجيا الكاتب أو أفقه الذهنى الذى توجد فيه العناصر كافة التى يركب منها الكاتب أفكاره فى صور متنوعة، كثيرة أو قليلة، ولكنه لا يستطيع القفز فوق حدوده[٢].

يبرز شكل المسرح الملحمى بوصفه الشكل الأجلى فى نص (باب الفتوح)، وتتبدى التأثيرات البريختية فى العناصر المختلفة التى تكوّن هذا الشكل؛ بداية من عنصر الزمن. فإذا كان دياب قد جعل أحداث مسرحيته تجرى على مستويين زمنيين مختلفين: المستوى المعاصر الذى يشمل مجموعة معاصرة من سبعة شبان، ثم المستوى التاريخى، وهو الذى يحتوى اللحظات التالية لنهاية معركة حطين، ويمتد ليصور أبرز ملامح صراع صلاح الدين والصليبيين، وكذا أبرز ملامح الصراع داخل مجتمع صلاح الدين نفسه، فإن هذا المستوى التاريخى قد جعل الزمن التاريخى ـ أى زمن وقائع الصراع داخل مجتمع صلاح الدين نفسه ـ هو الزمن الأبرز والأكثر ظهوراً وتأثيراً عبر مسار الأحداث. ويبدو أن دياباً كان يتأثر خطى بريخت الذى (أجرى حوادث مسرحياته العظيمة كلها فى مكان وزمان بعيدين كل البعد عن جمهوره ـ «دائرة الطباشير القوقازية» «امرأة ستشوان الطيبة»: فى الشرق، و«الأم شجاعة» «جاليليو» فى القرون الماضية)[٣]. ويعد الإبعاد الزمانى الناتج عن التركيز على الزمن التاريخى نتيجة مباشرة للتغريب البريختى.

ونتج عن تعدد مستويات الحدث محاولة دياب أن يربط بينها، فبرزت تقنيات مسرحية يتشابه بعضها

وتقنيات بريخت فى مسرحياته الملحمية. فعند توازى مستويين زمنيين أو تزامنهما، برزت تقنية التعليق الذى يقوم على أساس تغلغل الكورس إلى دخيلة الشخصية التى تسهم فى حادثة ما، تغلغلا يبين عن المشاعر أو الأفكار المتناقضة التى تدور فى وجدان أو ذهن هذه الشخصية، بينما تسلك الشخصية سلوكاً صامتاً ينم عن الفعل الذى تمارسه أو يستغرقها. وقد برزت هذه التقنية حينما همّ سيف الدين بقتل أسامة عند لقائه الأول به، فأخذت المجموعة تتابع أفكاره وتشرح دخيلته.

«المجموعة: (هامسة تتابع ما يجرى برأس سيف الدين).. هل أقتله.. أأقتله وأنتهى. (سيف الدين يقلب السيف فى يده بينما يتابع التفكير) إن له أفكاراً مسمومة.. لو سمع بها العامة فلربما انحازوا له.. وأثاروا صخباً.. فالعامة حمقى وإغراء الكلمات شديد.. (سكتة).

(سيف الدين يحملق فى رفاقه من الجند فى شرود).

المجموعة: ربما راقت كلماته السلطان.. فيجعلها شريعة للحكم.. ويحرمنى من جارتى ست الحسن.. ويضيع أملى فى ضيعة القدس.. هذا الأندلسى المأفون.. أأقتله.. هل أقتله؟ (سكتة قصيرة.. سيف الدين يلهث مع أفكاره)..

المجموعة: لكننى قد أغضب السلطان إذا قتلته.. قد يستاء لسفك دم عربى.. فى يوم النصر على الفرنج.. قد يغضب منى.. ويضيع أملى فى ضيعة بالقدس.. (سكتة قصيرة) أأقتله.. هل أقتله»[٤].

فهذه التقنية تشبه تقنية أفادها بريخت من «مسرح النو» واستخدمها فى مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية)؛ حيث يروى قصاص فى جانب من المسرح بينما تؤدى البطلة تمثيلاً صامتاً[٥]. فبريخت ودياب يجعلان الراوى أو الكورس ينطق بصوت الشخصية الداخلى، ولكن بينما يجعل بريخت الكورس يشير إلى أن الشخصية قد حسمت صراعاتها الداخلية[٦]، فإن دياباً جعل الكورس يقرر النتيجة دون أن يكتفى بالإشارة إليها.

وقد كرر دياب استخدام تقنية المقاطعة مرات متعددة فى (باب الفتوح)، وتعددت أنماطها؛ ففى بداية كل من الفصل الثانى والثالث قطع الحدث واستعاض عنه بتقديم مناقشات المجموعة المعاصرة التى تعرض بعض الأفكار المرتبطة برؤية المؤلف أو بموضوع المسرحية، وقد يحدث القطع لتقديم فقرات تكشف بعض الجوانب التى ينتقدها دياب، أو فقرة تتناقش فيها المجموعة المعاصرة حول سلوك أسامة (انظر المسرحية ص ص ٦١ ـ ٦٣). بينما برزت تقنية المقاطعة، فى أحيان أخرى، من أجل إضافة حادثة صغيرة أو جزئية فاعلة إلى مجرى الحدث الرئيسى؛ فحين ترى المجموعة المعاصرة أن الصراع بين أسامة وحاشية السلطان لن يكون صراعاً متكافئاً، تقطع الحدث وتقرر التدخل والوقوف بجوار أسامة ليصبح أفرادها جنوداً له (انظر المسرحية ص ١٠١). كما تكررت تقنية المقاطعة عبر أحداث المسرحية المختلفة (انظر المسرحية صفحات ٨٢ ـ ٨٣، ١٠٢، ١١١ ـ ١١٧). وهذه التقنية ترتد مباشرة إلى بريخت، إذ إن معظم مسرحياته «تقاطع أحداثها الجارية بتعليقات مباشرة كأنها صادرة عن خطيب يواجه جمهوره، وأحياناً تقاطع بأغنيات أو مقطوعات شعرية، أو بشبه محاضرة»[٧]. وتعد هذه التقنية وسيلة من وسائل منع المتلقى من الاندماج فى الحدث، وتحريك الحدث نحو احتمال من احتمالات

تطوره؛ إنها تحقق وظيفة المسرح الملحمى التى ليست «نسخ الواقع، بل اكتشافه، ولا يتم اكتشاف الواقع إلا بمقاطعة وتيرة الأحداث»[8].

ويكشف تعامل دياب مع العنصر الثانى من عناصر الشكل، وهو المكان، عن تأثره ببريخت؛ إذ إن بناء دياب حدثه على مستويين زمنيين مختلفين كان يقتضى التنويع فى الأمكنة التى يدور فيها. ورغم أن دياباً قد نص فى إرشاداته المسرحية على أن أفراد المجموعة المعاصرة يحتلون مقدمة المسرح كاملة فى البداية، ثم تجمعهم دائرة على الجانب الأيمن فى المقدمة مع دخول المستوى الزمنى الثانى، أى التاريخى (انظر المسرحية ص٧) ـ رغم هذا فإن ملامح ذلك المكان المعاصر لا تظهر قط فى المسرحية؛ إن فى الإرشادات المسرحية وإن فى الحدث المسرحى. وبذا، أفسح دياب المجال أمام المكان التاريخى ليصبح أكثر بروزاً وسيطرة على ساحة الحدث، وأخذ ينقل أحداثه بين الأمكنة التى شهدت تطور صراع صلاح الدين والصليبيين، فصور حطين، ثم عكا أو أبوابها، فالقدس أو أبوابها، وبذا أصبح مكان الحدث مكاناً تاريخياً. وإذا كان بريخت يرى أنه «إذا كان على المسرح أن يستعين بحوادث معروفة، فإن أنسبها وأهمها هى الحوادث التاريخية»[9]، فإن اختيار دياب حدثه مع وقائع تاريخية قد قاده مباشرة إلى جعل مكان الحدث مكاناً تاريخياً، وهذا ما جعله حريصاً على تفصيل الملامح التاريخية لأمكنة الحدث (انظر على سبيل المثال وصفه ساحة المعركة ص٢٥ من المسرحية). ولعل انتقال الحدث بين أماكن مختلفة كان وسيلة مساعدة فى كسر الإيهام المسرحى.

وقد بنى دياب مسرحيته هذه على حدث محورى يتمثل فى محاولة أسامة التقاء صلاح الدين وتسليمه نسخة من كتاب «باب الفتوح»، وما نتج عن هذه المحاولة من صراع بين أسامة وأهالى عكا وأسرة أبى الفضل والمجموعة المعاصرة من ناحية وبين حاشية السلطان وجنده من ناحية ثانية. وتتبدى المؤثرات البريختية فى تشكيل دياب حدثه، فإذا كان التغريب ـ الذى يعد جوهر المسرح الملحمى ـ خاصة فاعلة فى تشكيل حدث (باب الفتوح) ويعنى فيما يرى بريخت نفسه «أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهى ومألوف»[10]، فإنه يبدو خاصة فاعلة فى تشكيل حدث (باب الفتوح). وقد لجأ دياب إلى تحقيق هذا التغريب بأكثر من وسيلة، منها: اختياره فترة زمنية سابقة من تاريخ أمته، فالإبعاد فى الزمان والمكان يحقق التغريب «لأنه يصعب على المتفرج أن يتذاوب فى الشخصيات والمواقف المتعلقة بعصر مضى»[11]، وحين قدم دياب حوادث تاريخية متخيلة، فقد غرب صورة صلاح الدين وعصره؛ إذ بدت صورة مناقضة لصورته المألوفة والمستقرة فى وجدانات أبناء المجتمع العربى. وحين التزم دياب بالمعالم التاريخية الكبرى والبارزة فى صراع صلاح الدين والصليبيين، فإنه جعل متلقيه لا يشغل بالتساؤل عما سيقع أو ما سيحدث، لأن تاريخ صلاح الدين تراث مشترك بين دياب ومتلقيه، ومن ثم يستطيع المتلقى أن يقف من هذه الحوادث موقفاً عقلانيا، يتساءل فيه عن أسباب وقوع هذه الحوادث على هذه الصورة بالتحديد وليس على أية صورة أخرى. وبعبارة أخرى، فإن تعامل دياب مع هذه الحوادث قد حقق التغريب الذى يعنى بإبراز «الملامح التاريخية، تصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة»[12]. واعتماد دياب على حوادث تاريخية يعرفها متلقيه جيداً، لا يجعل هذا المتلقى مشوقاً أو متطلعاً إلى نهاية الأحداث، بل يضحى يقف منها موقف المتسائل، المدارس الذى يتأمل فيما يحدث أمامه. ولأن كاتب المسرح الملحمى يستهدف تقديم حدثه بوصفه قضية مطروحة للتفكير والدرس، ويهدف إلى أن يشرك المتلقى معه فى التفكير والدرس، فإن المسرحية تصبح برهانا على القضية المطروحة منذ البداية. ولقد كان حدث (باب الفتوح) محاولة لإثبات القضية التى طرحها أحد أفراد المجموعة المعاصرة؛ القضية التى تقول

إن صلاح الدين: «كان قائداً عظيماً ولكنه لم يكن ثائراً. وكان يحمل سيفاً لكنه لم يحمل فكراً.. والثورة فكر أولاً، لذلك لم يكن غريباً أن ماتت انتصاراته بعده، بل إن منها ما انتهى فى حياته»[١٣]. ولهذا جاءت المسرحية:

«برهاناً على تلك القضية المطروحة منذ البداية، كما كانت مسرحية بريخت «دائرة الطباشير القوقازية» برهاناً على قضية ثار حولها الخلاف فى البداية: هل الأرض لمن يملكها، أم لمن يفلحها ويرعاها؟»[١٤].

وقد اقتضى جعل الحدث دراسة لقضية أن يعرض أسامة أفكاره عرضاً مباشراً، يتمثل فى قراءة المجموعة المعاصرة أفكار كتاب «باب الفتوح»، وهذا التقديم المباشر للأفكار يحقق أكثر من وظيفة فنية؛ فهو يحقق ما هدف إليه بريخت من وضع المتفرج فى مواجهة ما يقدم له ومحاججته وحمله «على مجابهة ما يراه ومدارسته»[١٥]، ثم إنه يبرز التناقض الجذرى بين أفكار أسامة وأفكار العماد الأصفهانى؛ إنه يصور الصراع الفكرى بين العماد وأسامة إلى أن يظهر سيف الدين قائد حرس السلطان؛ فبظهوره يتشكل الصراع فى مسار آخر؛ إذ إنه برفضه العنيف ما عرفه من أفكار أسامة يكشف عن شريحة أخرى من شرائح السلطة، ويحول الصراع إلى صراع مادى، فيتكامل الصراعان: المادى والفكرى.

وحين يتطور الصراع نتيجة حدوث انتقال تاريخى ومكانى - على مستوى صراع صلاح الدين والصليبيين - يبرز دياب صورة أخرى من صور الصراع بين السلطة ممثلة فى عنصر من عناصرها (الجيش)، وبين الأهالى (أهالى عكا)، وهو صراع بين مجموعتين جتماعيتين متناقضتين؛ إذ يظهر فيه حرص كل طرف على التحدث بصوت المجموعة أو الفئة التى ينتمى إليها ويمثلها، وينعكس ذلك على تشكيل لغة الصراع، إذ يصبح ضمير الجماعة ملفوظ كل طرف من طرفى الصراع، بينما يندر أن يبدو ضمير المفرد سواء للمتكلم أو المخاطب (انظر المسرحية ص ص ٦٤ - ٧١). ويعد اندماج الفرد أو الذات فى الجماعة تجليا غير مباشر من تجليات البريختية، فإن ميل بريخت فى مسرحه الملحمى إلى التركيز على تشريح العلاقات الاجتماعية جعله يولى اهتمامه الأكبر إلى تصوير السلوك الاجتماعى الذى تسلكه الشخصية تجاه الشخصيات الأخرى أكثر من اهتمامه بالحياة الداخلية لشخصياته[١٦]. ولعل التزام دياب بهذا هو الذى قاده إلى تقديم مجموعة من المشاهد القصيرة التى يصور فيها نماذج مختلفة من التجار، وامرأتين من اليهود، وقد ركز فيها على إبراز السلوك الاجتماعى لهذه الشخصيات تجاه انتصارات صلاح الدين (انظر المسرحية ص ص ٩١ - ٩٣، ٩٤ - ١٠٠).

ولم يخل تعامل دياب مع شخصيات مسرحيته من التأثيرات البريختية، وهذا ما يتبدى بوضوح فى تعامله وشخصيات الحاشية والمنتفعين، ثم فى إفادته من الكورس. فأما شخصيات الحاشية والمنتفعين، فهى تشتمل على عدد من الأشخاص والمجموعات الاجتماعية: العماد الأصفهانى المؤرخ، وسيف الدين قائد حرس السلطان، ثم فئات التجار؛ تجار الغلال، وتجار الرقيق. وقد حرص دياب على ألا يظهر صلاح الدين ظهوراً مباشراً، ولذا نحا إلى التركيز على أدوار هذه الشخصيات فى الفصل بين الحاكم وشعبه، والإفادة من انتصارات جيش صلاح الدين لتحقيق المكاسب الذاتية أو الطبقية، ومنع فقراء العرب من العودة إلى ديارهم المحررة، واقتسام غنائم الحرب، ومساومة أسامة على حياته ثم القضاء عليه نهائياً.. هذا بخلاف الأدوار التى كانت تقوم بها كل شخصية على حدة؛ إذ يتبدى دور العماد فى الدفاع عن إيديولوجية الطبقة التى ينتمى إليها، ودور سيف الدين، رجل الأمن فى كبت الحرية السياسية

واستخدام العنف لإسكات الخصوم[١٧]. ولعل هذه الأدوار المتعددة والحيوية تجعلنا لا نستطيع موافقة عصام بهى فى قوله إننا :

«لا نجد فى مسرحية محمود دياب «باب الفتوح» شخصية شريرة واحدة، ولكننا نجد مجموعة من قادة الجند والتجار والمؤرخين تحيط بصلاح الدين.. وتقيم حوله ستاراً صفيقاً يمنع اتصاله بالناس وبالفكر الجديد الذى يصحح مسيرة الحكم المنتصرة»[١٨].

لأن أدوار هذه الشخصيات ـ فى (باب الفتوح) ـ تشير إلى أن دياباً قد جعلها شخصيات شريرة، ترتد ملامح الشر فيها إلى الأطر الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى تحكم علاقات هذه الشخصيات ـ بوصفها نماذج لشرائح السلطة ـ بغيرها من الطبقات والشرائح، وهذا ما يكشف عن تأثير بريخت الذى كان يميل ـ كما لاحظنا فى فقرة سابقة ـ إلى التركيز على السلوك الاجتماعى لشخصياته. ولذا، بدت ملامح هذه الشخصيات الشريرة نتاجاً للأطر المكانية والزمانية التى حدث فيها الصراع.

وإذا كانت المجموعة المعاصرة التى تتكون من خمسة شبان وفتاتين تعد الكورس الذى يعلق على الأحداث، ويقاطع الأحداث أحياناً، ويصور ما بدخيلة الشخصيات الرئيسية فى لحظات احتداد الصراع ـ فإن أدوار هذه المجموعة تتغير:

«وتتراوح بين وظائف درامية مختلفة، فهم تارة شخوص فى مسرحية يمثلون منها الزمن الحاضر، وهم تارة أخرى صوت أسامة بن يعقوب يقرأون كلماته بصوت عال، ويعلقون على مدار الأحداث تارة ثالثة، ويصبحون شخصيات تلعب أدواراً فى الحدث التاريخى تارة رابعة، ثم هم فى آخر المسرحية صوت الناس البسطاء على مر العصور بشير التغيير، والمنادون بالدولة الفاضلة التى تحددها كلمات أسامة بن يعقوب فى باب الفتوح»[١٩].

وتكشف هذه الوظائف المختلفة عن فاعلية الكورس فى المسرحية، ومعظم وظائف الكورس تؤكد عمق التأثير البريختى لأنها ـ هذه الوظائف ـ من أبرز الوظائف التى أسندها بريخت إلى الكورس فى مسرحه الملحمى. ولذا يرى على الراعى أن :

«هذه هى المرة الأولى التى يجرى فيها فى الدراما العربية عملية تأصيل للكورس، فهو ليس إضافة للمسرحية، ولا هو مجرد معلق على أحداثها، بل هو مؤلف المسرحية وصانعها ومخرجها، والبشير بما تحمل من أحلام ورؤى»[٢٠].

وعن على الراعى نقلت هذه المقولة وتواترت فى دراسات تالية لنقاد آخرين[٢١].

لا يقتصر التأثير البريختى فى (باب الفتوح) على عناصر الزمان والمكان والحدث والشخصيات فقط، وإنما يمتد ليشمل عنصراً آخر من عناصر بنية الشكل فى مسرح بريخت الملحمى. فإذا كان معظم أشكال المسرح الغربى يستخدم السرد فى نطاقات محددة وضيقة، فإن بريخت يرى أن السرد عنصر أساسى فى المسرح الملحمى[٢٢]. ولعل رغبة بريخت فى نقض التشويق الذى يقوم به المسرح «التقليدى» أو «الأرسطى» كان عاملا من عوامل اعتماده على السرد، وكذلك فإن تفضيله الاعتماد على حوادث تاريخية قد أدى به إلى جعل السرد وسيلة لتقديم بعض جوانب هذه الأحداث أو رسم أطرها المختلفة.

والسرد عنصر من عناصر الشكل الملحمى فى (باب الفتوح)، وثمة عاملان مؤثران فيه، وهما : وجود خلفية تاريخية فاعلة فى تشكيل الحدث المسرحى، ثم حضور المجموعة المعاصرة التى تختلف ـ بطبيعة الحال ـ عن شخصيات المسرحية الأخرى التى يفترض أن معظمها ذو مسحة تاريخية. وفى ضوء هذين العاملين، برز نمطان من السرد فى (باب الفتوح)، أولهما نمط بدا فيه التأثير البريختى المباشر، بينما ثانيهما بدا فيه التأثير البريختى غير المباشر. فأما أولهما، فقد استخدمته المجموعة المعاصرة فى مختلف مراحل الحدث، وإن تنوعت الوظائف المختلفة التى أداها. ففى بداية المسرحية هدف السرد إلى تقديم بعض الجوانب التاريخية التى تبرز ملامح زمن الفترة التاريخية التى يقع فيها الحدث، ولهذا أصبح السرد حينئذ استعادة لهذه الفترة وتصويراً لها فى آن. وبدا حرص المجموعة على تحديد الأبعاد الزمنية التاريخية المختلفة. ولأن السرد يتبادل أفراد المجموعة القيام به فى الفقرة الواحدة أو المقطع الواحد، فإن أجزاءه تتنوع فى الطول والقصر، وإن بدت غلبة الأجزاء الطويلة لأنها تفصل ملامح فترة زمنية ماضية مستعادة من القرن الخامس الهجرى (انظر المسرحية ص١٨، على سبيل المثال).

وإذا كانت المجموعة المعاصرة تستخدم السرد وسيلة لتشكيل ملامح البطل قبل أن يظهر، فتلجأ إلى تقديم فقرات قصيرة (انظر المسرحية ص ص ٢١ ـ ٢٣)، فإن السرد يضحى حينئذ وسيلة لتحطيم الإيهام المسرحى، فبريخت كان يستخدم «الرواة الذين يتحدثون مباشرة للجمهور»[٢٣] لتحقيق الغاية ذاتها.

ويبدو السرد الذى تقوم به المجموعة فى الفصل الثانى مختلفاً ـ فى طبيعته ووظيفته ـ عن السرد فى الفصل الأول؛ إذ فرضت الخلفية التاريخية الفاعلة فى تشكيل الحدث تتبع تطور مسار الصراع بين صلاح الدين والصليبيين. ولذا، فثمة أكثر من نموذج تقوم فيه المجموعة بسرد حركة جيش صلاح الدين بعد استيلائه على عكا. إن السرد حينئذ يهدف إلى سد الفجوة الزمانية والمكانية من عكا إلى القدس، ولهذا فإنه يركز ـ أساسا ـ على ذكر مختلف المناطق التى استولى عليها جيش صلاح الدين فى طريقه من عكا إلى القدس، ويحفل بعدد هائل من أسماء هذه المناطق أو الأماكن. وينتهى السرد فى هذا المقطع بإبراز أن القدس هى مركز الصراع الآن، مما يكشف عن تقدم الصراع فى حيزه المكانى، ويهيىء المتلقى لانتقال الصراع إلى القدس من ناحية، ويعرض السرد ـ من ناحية ثانية ـ عودة أبناء المناطق المحررة إلى ديارهم. وإذا كان يمكن وصف هذا النمط السردى بأنه سرد تسجيلى محض، فمن المفيد أن نلحظ أن هذا المشهد لا يوجد فى طبعة بغداد التى نعتمد عليها فى هذه الدراسة، بينما يثبت فى الطبعة القاهرية، ولا نعرف سبب حذفه أو إسقاطه من الطبعة الأولى رغم أهميته فى عرض تطور الصراع تاريخيا ومكانيا (انظر «باب الفتوح» طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ص ٩٠ ـ ٩١).

وأما فى الفصل الثالث، فإن المجموعة تشترك فى الحدث المسرحى، وتنضم إلى أسامة، ولذا لم تلجأ إلى السرد إلا فى اللحظات الأخيرة من المسرحية، وذلك بعد مصرع أسامة بواسطة التجار. ويبدأ السرد ـ حينئذ ـ بالمقاطعة؛ إذ يقاطع أحد أفراد المجموعة المعاصرة أصوات الشعراء الذين يمدحون صلاح الدين، ويهنئونه بانتصاراته، ليأخذ أفراد المجموعة فى تأكيد أن هذه لم تكن النهاية الكاملة لصراع صلاح الدين وخلفائه ضد الصليبيين، والسرد حينئذ وسيلة بريختية للحيلولة بين المتلقى والاندماج فى الحدث الذى يجسد أمامه، ولذا يلجأ أفراد المجموعة إلى سرد بعض الوقائع التاريخية لتكون سبيلا إلى تأكيد صدق أو صحة الرؤية التى تقدمها المجموعة ـ أو بالأحرى دياب ـ لنهاية الصراع:

«الشاب الخامس : لم تكن هذه هى نهاية القصة..

المجموعة : (فى كآبة).. نعرف هذا.. فالتاريخ ممتد..

الشاب الخامس : لم يدم النصر لصلاح الدين طويلا.. فقد عاد الفرنج بعد شهور وهم أكثر عدداً وعدة.. وأشد قسوة..

المجموعة : ذبحوا آلاف المسلمين.. واستردوا عكا.. ويافا.. وحيفا.. وعسقلان..... قيسارية.. والدواروم وغيرها.. حتى سلمهم الملك الكامل الأيوبى مدينة القدس نفسها.

الفتاة (١) : وفى الغرب.. سقطت الأندلس فى أيدى الفرنج، بلداً بعد بلد، وذبح ملايين العرب، فلم يبق لنا هناك سوى ذكرى حزينة.. تشهد عليها بعض الأطلال» (المسرحية ص١٥٧).

وأما النمط الثانى من السرد فى (باب الفتوح)، فإنه قد برز فى تقديم دياب حكاية أبى الفضل وأسرته، وقد أجل دياب ظهور أبى الفضل وأسرته حتى نهاية الثلث الأول من الفصل الثانى ليربط بين هذه الحكاية والحدث الرئيسى، وليحقق أكثر من هدف؛ إذ يستخدم هذا الربط حيلة لإدخال أسامة إلى القدس بعدما أصبح مطاردا من حرس السلطان، وليجمع ـ من ناحية ثانية ـ بين أسامة والشريحة أو الطبقة التى ينتمى إليها ويدافع عنها، ثم ليجعل هذه الحكاية تضفى على الموضوع أو الحدث الرئيسى، والذى هو حلم، قيمة واقعية[٢٤] من ناحية ثالثة. وقد برز السرد فى المشاهد التى أبرز فيها دياب تضحيات أفراد عائلة أبى الفضل، وإن اختلفت طبيعته ووظائفه من مشهد إلى آخر تبعا لتطور الحدث؛ فقد تناثرت فقرات سردية قصيرة غلب عليها الجمل القصيرة عند ظهور هذه الأسرة للمرة الأولى، وتقوم هذه الفقرات بتقديم أفراد هذه الأسرة إلى المتلقى (انظر المسرحية ص ص ٧٨ ـ ٨٢). بينما برز السرد فى المشهد التالى ليربط دياب بين هذه الأسرة وأسامة، ويعرض جوانب تطور الصراع بين صلاح والصليبيين ولاسيما ما قام به صلاح الدين من إجراء الصلح معهم، ثم ليصور رفض أبى الفضل هذا الصلح؛ ذلك الرفض الذى أصبح تكئة لسرد طويل يستغرق صفحة إلا قليلا يعرض فيه أبو الفضل مذبحة الفرنج فى القدس عام ١٠٩٩م، حيث كان أبو الفضل طفلا. وقد وظف دياب هذا السرد لإبراز الدوافع التى تجعل أبا الفضل يرفض الصلح، ويصر على الانتقام من الصليبيين، وبذا سعى الكاتب إلى أن يضفى على هذه الدوافع طابعاً موضوعياً يفسر به سيطرة رغبة الانتقام على أبى الفضل (انظر المسرحية ص ص ٨٣ ـ ٩١ ولاسيما ص٨٧).

وأما فى الفصل الثالث، فإن حكاية أبى الفضل تكتمل حين يأخذ فى سرد ذكرياته التى تكشف عن ارتباطه العميق بالبيت/ المكان. كما يصبح السرد أيضا وسيلة لتصوير ماضى أبى الفضل، وينحو السارد (أبو الفضل) إلى تقديم بعض جوانب المذبحة التى قام بها الصليبيون فى القدس، مما يبرز شدة الفظائع التى ارتكبوها، وبذا تبرز الشخصية ـ بطريقة غير مباشرة ـ قوة دوافع الانتقام لديها (انظر المسرحية ص ص ١١٩ ـ ١٢٠). ويبدو أن هذا السرد يعمق مأساة أبى الفضل فى ذهن المتلقى حين يدرك ـ ذلك المتلقى ـ فى النهاية أن رجلا له هذا الارتباط العميق بالمكان، وأنه وأفراد أسرته قد قدموا كل التضحيات من أجل أن يتحقق الانتصار، لكنه ـ وإياهم ـ لم يحصلوا على أدنى حقوقهم الإنسانية.

وإذا كانت أسرة أبى الفضل قد دخلت فى صراع مع سارة اليهودية والتجار من أجل استرداد بيتها، فإن هذا الصراع يعد تتمة لحكاية هذه الأسرة.

وإذا كان دياب قد جعل حكاية أبى الفضل مرتبطة بالحدث الرئيسى، فإن السرد المستخدم فيها يبدو فيه التأثير البريختى غير المباشر، لأن شكل المسرح الملحمى يتقبل عنصر الحكاية مادام ـ هذا العنصر ـ مرتبطا ـ من الناحية الفكرية ـ بالقضية التى يعرض النص، ومدمجا ـ بطرائق فنية مختلفة ـ بالحدث الرئيسى فى المسرحية.

لعل دراسة مختلف عناصر الشكل الرئيسى المتبدى فى (باب الفتوح) تبين ـ بوضوح ـ أنه شكل المسرح الملحمى الذى تبدو فيه التأثيرات البريختية المختلفة، تلك التأثيرات التى تتبدى كذلك فى لغة المسرحية، وإن كان لا مجال لتفصيلها فى هذا السياق[٢٥].

إن شكل المسرح الملحمى فى (باب الفتوح) ليس هو الشكل الوحيد فى المسرحية، فثمة شكل آخر يتجلى فى النص، وهو الشكل التراجيدى، ويتجاور هذان الشكلان فى النص. وقد أشار غير ناقد إشارات جزئية قاصرة، أو قدموا أحكاما تفتقر إلى التفسير والتحليل، تفيد أن هذه المسرحية تجمع بين «تقديم الحدث البسيط، والمسار الملحمى التعليمى البريختى»[٢٦]. بينما كرر ناقد آخر الرأى ذاته بعد سنوات ثلاث[٢٧]. بينما نجد ناقدا ثالثا يكرر ـ بعد عشر سنوات ـ هذا الرأى، حين يذكر أن أهمية هذه المسرحية ترجع إلى أن المؤلف «يجمع فيها بين التكنيك الملحمى والدرامى فى نفس الوقت»[٢٨]، ويصرح الناقد نفسه مرة أخرى قائلا: «لقد أخذت باب الفتوح إطارا جديدا يجمع بين العمل الدرامى والملحمى فى آن واحد»[٢٩].

وفيما عدا هؤلاء النقاد الذين قدموا أحكاما تفتقر إلى التفسير والتحليل، فإن ثمة دارسا آخر قد درس بعض التأثيرات البريختية فى (باب الفتوح)، ثم انتهى إلى نتيجة يقررها مباشرة حين يقول: «إنه تم توظيف بريخت ضمن إطار أرسطى، فالتراجيديا بمثابة الشكل الذى ينتظم خلاله العمل المسرحى كله»[٣٠]. ورغم أن سامح مهران، صاحب هذا الرأى الأخير، قد أثبت تجلى هذه الصيغة فى نصوص أخرى، لكتاب آخرين، ثم ربط بين هذه الصيغة والبنية الاجتماعية للمجتمع المصرى فى النصف الثانى من الستينيات[٣١] ـ رغم هذا، فإن هذه الدراسة ترى أن الشكل البريختى هو الشكل الأساسى والرئيسى فى (باب الفتوح)، وأن ثمة شكلا تراجيديا يجاور ذلك الشكل البريختى فى النص. وقد استمد دياب معظم عناصر الشكل التراجيدى من التراجيديات الحديثة، وتتجلى ملامح هذا الشكل ـ أكثر ما تتجلى ـ فى بناء الحدث وتشكيل شخصية البطل (أسامة). فالحدث التراجيدى فى (باب الفتوح) ينبع من ذلك الصراع الذى يدور بين أسامة (الذى تتوحد معه المجموعة المعاصرة بداية من اللحظات الأخيرة من الفصل الثانى) وهؤلاء المحيطين بصلاح الدين، كما ينبع من ذلك الصراع الداخلى الذى يدور فى نفس أسامة فى بعض لحظات النص.

إن الكاتب، فى رسمه شخصية أسامة، قد جمع بين مجموعتين من الصفات أو الملامح، فثمة ملامح تقدم أسامة بوصفه البطل التاريخى المتخيل، وقد استمد دياب هذه الملامح من صورة بطل أو أبطال السيرة الشعبية، فجعل المجموعة المعاصرة تصف أسامة بأنه شاب، عربى، فارس، شجاع، ذكى، أمين، عنيد فى الحق، له قلب شاعر وحسه، وسيم، ثم إنه طويل القامة، عريض المنكبين.. ثم، وقد جعلت هذه الملامح صورة أسامة قريبة من صورة «البطل الشعبى الذى تقوم شخصيته على ضآلة مشكلته الذاتية بجانب مشكلات الآخرين التى يتصدى لحلها»[٣٢]. وثمة ملامح أخرى لعلها «أصدق» فى الدلالة على «طبيعة» شخصية البطل (أسامة)، لأنها مستمدة من فكره وسلوكه. وهذه الملامح تجعل من أسامة نموذجا لبطل تراجيدى يشبه بعض نماذج البطل التراجيدى فى المسرح الأوروبى الحديث؛ فإذا كان دياب قد وصفه ـ على لسان المجموعة المعاصرة ـ بأنه واحد

من عامة الناس، فإنه بهذا يقدم بطلا ـ يشبه من هذه الزاوية ـ ما يشيع فى كثير من التراجيديات الحديثة التى جعلت «البطل من الشعب وأفراده العاديين»[٣٣]، أو ما ينحو إليه كتاب التراجيديات الحديثة من جعل أناس عاديين «يقومون بدور الأبطال»[٣٤].

وحين تشكل المجموعة المعاصرة ملامح أسامة، فإن ديابا يقدم على لسان بعض أفرادها ما يشير إلى أن أسامة قد لا يحقق هدفه، وهو الوصول إلى صلاح الدين أو الالتقاء به، إذ يقول الشاب الرابع:

«الشاب الرابع : ولكنى أكاد أشك فى أنهما سيلتقيان..».

ورغم أن أحد أفراد المجموعة يرد قائلا :

«الشاب الأول : هذا ظن سابق لأوانه.. فقد تكشف حفرياتنا عن شئ آخر» (المسرحية ص٢١).

رغم هذا، فإن عبارة الشاب الرابع توشك أن تكون نبوءة ضمنية أولية بمصير مسعى البطل، وهى تشبه ما يحدث فى كثير من المآسى حيث «يكون المصير المقدر جوها منذ البداية»[٣٥]؛ ففى كثير من التراجيديات التى يظهر فى مشاهدها الافتتاحية أنها تنطوى على إمكان معقول للسير نحو نهاية سعيدة، فإن كتابها يعملون ـ فيما يرى ليتسن ـ على الإيحاء أو التأكيد بوسائل شتى أنها لن تكون كذلك أو أن «الأمور لن تجرى على ما يرام»[٣٦]. وبذا، فإن عبارة الشاب الرابع تعد نبوءة أولية بمصير مسعى أسامة؛ ذلك المسعى الذى يحرك الحدث.

إن تدعيم دياب صورة البطل (أسامة) بوصفه نموذجا للبطل التراچيدى يتجلى فى جانب آخر، هو حرصه على إبراز إصرار أسامة القوى والدائم على أن يقابل صلاح الدين، رغم إدراكه استحالة إتمام هذا اللقاء نتيجة سيطرة الحاشية التى تحول بين صلاح الدين وشعبه ـ ولا يفتر هذا الإصرار؛ إن فى بداية الحدث حيث يقرر أسامة فى لقائه الأول بالعماد الأصفهانى حرصه على هذا الهدف (انظر المسرحية ص٣٨)، وإن بعد تطور الصراع وتقدمه؛ حيث ظل أسامه قوى الإصرار على تحقيق هذا الهدف، وإن كان لا يصبح هدفه وحده وإنما هدفه هو ورفاقه أيضا.

«أسامة : إذا نحن لم نتحرك اليوم.. فلن نتحرك أبدا، سأخترق الصفوف إليه الآن.. فقد يتيح لى هياج الجند أن أمرق من بينهم. أما أنتم، فانتشروا فى المدينة.. حتى لا تقضى علينا جميعا ضربة واحدة. إذا لم أعد إليكم، فلا تكفوا عن المحاولة.. فلابد وأن يوفق واحد منا فى النهاية..» (المسرحية ص١٢٩).

ومثل هذا الإصرار الواضح على تحقيق الهدف والوصول إليه، أيا ما كانت النتائج، يشكل فى بناء شخصية البطل التراچيدى «الهامارتيا» بوصفها صفة خلقية «تنشأ من الذات، ولكنها لا تلبث أن تستقوى على الذات وتجذبها فى اتجاهها»[٣٧]. ولعل تمكن هذه الهامارتيا من ذات أسامة هو الذى يفسر لنا بناء الحدث التراچيدى على محورين من الصراع؛ فثمة صراع خارجى بين أسامة ورفاقه (الأهالى ثم المجموعة المعاصرة ثم أسرة أبى الفضل) ورموز نظام صلاح الدين، ذلك الصراع الذى تأزم أكثر من مرة. ورغم بروز السلوك الاجتماعى فى الشخصيات، فإن شخصية أسامة ظلت شخصية ذات ملامح متعددة، معمّقة، لا تتحقق حتى فى الشخصيات الرئيسية الأخرى، كالعماد الأصفهانى وسيف الدين وأبى الفضل.

وثمة صراع آخر داخلى لعله كان يدور فى نفس أسامة وحده، وقد أخذ دياب يركز ـ إلى حد ما ـ على تصويره أو إبراز ملامحه بعد ما فشل الأهالى فى دخول عكا. وبعبارة أخرى، فإن تطور حركة الصراع الخارجى قد جعل دياب يركز ـ ولو قليلا وفى بعض المشاهد ـ على ذلك الصراع الداخلى. وقد بنى دياب هذا الصراع الداخلى على كيفيتين اثنتين؛ كيفية أولى تنهض على إبراز التناقض بين مجموعات العرب الذين أخذوا يتجهون إلى المدن التى حررها جيش صلاح الدين، وبين حيرة أسامة الذى لا يعرف إلى أين يتجه:

«أسامة : (ينهض واقفا فجأة فينادى بأعلى صوته) يا قوم إلى أين تتجهون؟

أصوات بعيدة : إلى يافا.. وأنت..

(أسامة يطرق فى كآبة)

أسامة : أنا..؟ لا أدرى؟

الأصوات : هل تأتى معنا؟

أسامة : شكرا لكم.. فأنا باق هنا حتى الصباح..

المجموعة : فلعلى أعرف فى النور.. أى طريق أختار...» (المسرحية ص٧٤).

وإذا كان دياب قد جعل المجموعة تتحد ـ أحيانا ـ بأسامة فى هذه الكيفية حين تنطق ببعض ما يعتمل داخله، فإنه قد اكتفى فى الكيفية الثانية بجعل المجموعة طرفا أو مجرد طرف يستمع إلى ما فى دخيلة أسامة من تناقضات عنيفة؛ بين الاستمرار فى السعى إلى تحقيق الهدف أو الاستسلام لجنود إشبيلية والعودة إلى الأندلس ثانية، وقد كانت هذه التناقضات العنيفة تبرز فى اللحظات التى تشتد فيها حيرة أسامة...

«أسامة : هل أسلم نفسى لجنود إشبيلية، وأنتهى، أعود إلى إشبيلية لأرتمى على صدر أمى.. حيث لا سخونة ولا برودة.. وإنما دفء فحسب.. أتجرع القئ فى منصب بالديوان.. وأنجب أولادا للموت.. وأتجاهل النهاية التى أعرفها.. والتى توشك أن تنقضى.. أنساها.. حتى تحتوينى لحظتها فأمضى مع الماضين، وأنتهى...

المجموعة: وتنتهى الأنشودة العربية الساحرة.. الأندلس..

أسامة : (صارخا) وهل أنا المخلص الوحيد.. أأنا المهدى المنتظر؟» (المسرحية ص٧٦)

وإذا كان دياب يستخدم ـ أحيانا ـ السرد وسيلة للكشف عن حيرة أسامة بين الثورة أو الاستسلام (انظر المسرحية ص٧٥)، فإن قوة الهامارتيا ـ بالمعنى الذى حددناه سابقا ـ هى التى تجعل «الصراع الداخلى الذى يدور فى نفس البطل، لا يقل شأنا عن الصراع الخارجى الذى يدور بينه وبين القوى المعادية له»[٣٨] فيما يرى برادلى. ولهذا، فإن ديابا قد سعى إلى إبراز الصراع الداخلى فى نفس أسامة؛ ذلك الصراع الذى تبدى فى حيرة أسامة (انظر المسرحية ص ص ٨٢ ـ ٨٣)، وإن كان هذا النمط أكثر بروزا فى الفصل الثانى، بينما نحا دياب طوال الفصل الثالث إلى الاهتمام بالصراع الخارجى الذى يدور حول محورين: أحدهما يبرز التناقض بين أسامة ورفاقه حول الفعل والحرية الفردية، وينتهى بتأكيد أسامة إصراره على محاولة الوصول إلى صلاح الدين (انظر المسرحية ص ص ١١٢ ـ ١١٧، ص١٢٩)، بينما يعد ثانى هذين المحورين استمرارا للصراع الأساسى؛ أى صراع أسامة ورفاقه للوصول إلى السلطان صلاح الدين. وإذا كان رفاق أسامة يتوالى سقوطهم الواحد تلو الآخر، فإن أسامة نفسه يسقط فى

المشهد الأخير حين يحيط السادة به مشكلين دائرة ويأخذون فى تضييق الخناق حوله خطوة فخطوة:

«أصوات بين السادة : بعنا نفسك..

أسامة : لا

أصوات بين السادة : بعنا كتابك.

أسامة : لا

تاجر العبيد : فسنأخذ منك نفسك بغير عوض..

«وتنفجر مجموعة من السادة فى قهقهة عالية.. تتحول الدائرة إلى كتلة يختفى فيها أسامة.. ثم تعلو ضحكاتهم جميعا صرخة تطلقها الفتاة (٢).. يظلم المسرح معها على الفور.. ويرتفع فى نفس اللحظة هياج حماسى فى المقدمة: نسمع خلاله وبعده مع هبوط الضوء على المقدمة أصوات الشعراء تتفنن فى إلقاء الأبيات التالية من الشعر.. فيتكون منها مزيج من الكلمات لا يفهم....» (المسرحية ص ص ١٥٥ ـ ١٥٦).

وتمثل هذه النقطة نهاية الحدث التراجيدى. وإذا كان يمكن تحديد الوضعية الأساسية التى يبدأ منها هذا الحدث بأنها محاولة أسامة الوصول إلى صلاح الدين، فإن نهايته تتمثل فى إخفاق أسامة فى الوصول إليه[٣٩]؛ أى أن هذا الإخفاق هو الذى يولد الإحساس التراجيدى؛ إذ :

«لا يشترط أن تكون الفجيعة فى الدراما الحديثة بموت البطل الذى يعانى، لكى يحدث الأثر التراجيدى، ولكن يكفى أن تصور الدراما الحديثة إخفاق هذا الإنسان أمام هذه القوى. إن إخفاقه يحقق الإحساس التراجيدى وليس موته»[٤٠].

وإن كان دياب قد أراد أن يضاعف هذا الإحساس التراجيدى؛ حين صور ما يوحى بموت أسامة متزامنا مع انطلاق أصوات الشعراء المعبرة عن انتصار صلاح الدين.

ولعلنا نستطيع الخلوص إلى أن الشكل التراجيدى تحقق فى نص (باب الفتوح)، وأن معطياته أو مفرداته البنائية تتجلى فى بناء حدث تراجيدى وفى بناء شخصية البطل. وإذا كان هذا الشكل التراجيدى يجاور الشكل الملحمى فى المسرحية، فإن بعض الملامح الظاهرية فى النص تكشف عن هذا التجاور أو تؤكده[٤١]. وليس التجاور بين هذين الشكلين فى النص إلا نتاجا مباشرا لذلك التجاور الذى تقوم عليه مواقف دياب من العدالة، والحرية، وحقيقة التاريخ، تلك المواقف التى جسدها دياب عبر أكثر من وسيلة، هى: الطرح المباشر لأفكاره؛ إذ جعل من أسامة والمجموعة المعاصرة صوتين يعرضان أفكاره عرضا مباشرا، وهذا الاستخدام نتيجة مباشرة لبروز شكل المسرح الملحمى فى النص. وأما الوسيلة الثانية، فهى التجسيد الفنى أو الدرامى الذى يتحقق عبر تقديم الصراع بين أسامة والمجموعة المعاصرة وأهالى عكا وأسرة أبى الفضل من ناحية، ورموز نظام صلاح الدين من ناحية ثانية. والعدالة هى القيمة المحورية لا فى (باب الفتوح) فقط وإنما فى الغالبية العظمى من نصوص دياب المسرحية[٤٢]. ويتجلى موقف دياب منها عبر جانبين هما: الأزمة. أى الوضعية الاجتماعية التى يتبدى فيها فقدان العدالة وسيادة الظلم، بما يترتب على ذلك من خلل فى العلاقات الاجتماعية. ثم الحل، أى تصور دياب لإمكانات تغيير هذه الوضعية الاجتماعية بما يحقق صالح الأفراد أو الطبقات مغبونة الحقوق. وقد طرح دياب فى (باب الفتوح) حل مشكلة فقدان العدالة على لسان المجموعة المعاصرة (انظر المسرحية ص٤٩)، ويستمد دياب هذا الحل من التصورات الإسلامية التى ترى أن الملكية إنما هى للجماعة/ الأمة فى عمومها وملكية الفرد للمال أو الأشياء ليست إلا وكالة أو نيابة

عن الجماعة (٤٣). وبهذا تؤسس حقوق الجماعة فى ملكيات الأفراد تأسيسا شرعيا/ قانونيا. ولكن هذه التصورات لا تجعل ملكية الجماعة أو الأفراد ملكية حقيقية، وإنما هى ملكية انتفاع وتصرف فقط؛ فهى محض استخلاف عن الله مالك كل شئ (٤٤). وإذا كانت هذه التصورات تختلف عن التصور الحديث الذى يجعل أساس الملكية أساسا مدنيا محضا، فإنها قد تولدت عنها نتائج أخلاقية محضة. وما إن يقرر دياب أن لكل فرد من أبناء الأمة حقا معلوما فى المأكل والملبس والمسكن والعلم، فإن هذا يكشف عن قوة التأثيرات الإسلامية فى موقفه من العدالة، وتتمثل فى إقراره أن مجموعة الحقوق الأساسية هذه تشمل أفراد الأمة (المجتمع) جميعاً. بينما يكشف تفسير دياب غياب العدالة الاجتماعية عن التأثير الماركسى فى موقفه من العدالة؛ ففى تصويره الصراع بين أهالى عكا ورموز نظام صلاح الدين أظهره على أنه صراع بين كتلتين اجتماعيتين: كتلة متماسكة تدرك أهدافها جيداً، وتملك الوسائل التى تعينها على تحقيقها، وهى كتلة السلطة ورجالها ورموزها، وكتلة أخرى تبحث عن حقوقها، وتسعى إلى الحصول عليها، وإن كانت غير متماسكة تماماً ـ إذا ما قورنت بالكتلة الأولى ـ وهى ـ كذلك ـ لا تملك من الوسائل ما يمكنها من تحقيق أهدافها وفرض إرادتها، وهى كتلة فقط؛ مجتمع صلاح الدين الذين يمثلهم أهالى عكا وأسامة. وحينئذ يكتفى دياب عبر صوت أسامة بالكشف عن الأسباب الجوهرية التى تؤدى إلى سيادة الظلم (انظر المسرحية ص ص ٦٩ ـ ٧٠)، فيبين أن العدالة السائدة فى المجتمع ليست إلا عدالة ذات مضمون طبقى حاد؛ إذ إنها تعنى تمتع الطبقة السائدة بكل حقوقها الاجتماعية والسياسية، فضلاً عن جورها على حقوق الطبقات الأدنى، التى تحتل درجات تالية لها فى سلم البناء الاجتماعى، ثم يرد فقدان العدالة إلى سبب جوهرى كامنٍ فى بنية هذا المجتمع القائمة على وضع الناس الأفراد فى طبقات ودرجات وخانات لا يمكن تجاوزها. وبذا، فإن مصدر فقدان العدالة وسيادة الظلم يتمثل فى ثبات البنية الاجتماعية رغم تغير الأفراد وتوالى الأجيال، ولا يعنى ثباتها هذا إلا أن الطبقة السائدة إنما تسعى بكل قوتها إلى مقاومة الحراك الاجتماعى الصاعد، لأنه وسيلة تؤدى إلى صعود طبقة أو شرائح عدة إلى درجة أو درجات أعلى فى سلم البناء الاجتماعى (٤٥). ولكى تبرر الطبقة السائدة هذا الوضع الاجتماعى المختل فإنها تلجأ إلى تحوير التصورات الدينية بما يتفق ومصالحها، فتأخذ منها فكرة تعدد طبقات المجتمع، ثم تمضى فتوهم الفقراء بأن وضعهم فى أسفل البناء الاجتماعى إنما هو قدر الله الذى لا يستطيعون تجاوزه أو تخطيه فعليهم ـ من ثم ـ أن يقنعوا بمكانتهم السفلى!!. ويبدو واضحاً أن تفسير دياب حقيقة غياب العدالة الاجتماعية، وقدرته على التماس أسبابها فى طبيعة البناء الاجتماعى، وتأكيده المضمون الطبقى السائد لمفهوم العدالة، إنما تمثل جميعاً تجليات مختلفة للعنصر الماركسى فى موقفه من العدالة الاجتماعية، ذلك العنصر الذى يركز على الجوانب المادية التى تفسر غياب العدالة وسيادة الظلم، ويلمح الطبيعة النسبية للقيمة السائدة فى بنية اجتماعية تقوم على التراتب الطبقى. ويظل هذا العنصر مجاوراً للعنصر الإسلامى (المثالى) الذى يقدم حلولاً أخلاقية لأزمة فقدان العدالة.

وبينما تقدم «باب الفتوح» موقف دياب من الحرية الإنسانية والحرية السياسية، فإنما هذا الموقف يقوم أيضاً على التجاور بين عناصر متناقضة. فموقف دياب من الحرية الإنسانية (انظر المسرحية ص ص ٤٢ ـ ٤٣) يقوم على التجاور بين عنصر مستمد من رؤية المعتزلة الذين قالوا بحرية إرادة الإنسان فى علاقته بخالقه، منطلقين فى هذا من تصورهم للعدل الإلهى الذى يقتضى عندهم ألا يحاسب الله العباد على أفعالهم، إلا إذا كانت هى أفعال العباد على سبيل الحقيقة لا

المجاز[٤٦]. ولم يغفل المعتزلة أثر الظروف الموضوعية في تشكيل الفعل الإنساني، مما يبين أن حرية الإرادة عندهم ليست حرية مطلقة تنتفي عنها القيود والمحددات[٤٧]. وثمة عنصر تراثي يتمثل في التصور التراثي الضيق الذى يضع العبد في مقابل الحر، ويكتفي بوصف أو تقرير حالة شريحة اجتماعية معينة (العبيد). بينما يجاور هذين العنصرين عنصر ثالث يجعل العبودية حالة اجتماعية مؤسسة في الحاجات المادية، وعليه يصبح مصدر العبودية مصدراً مادياً يتمثل في التفاوت الاقتصادى الذى يعد (أكبر وسيلة وجدت لاستغلال واستعباد الإنسان)[٤٨]. والعبيد ـ إذن ـ هم الطبقات والشرائح الاجتماعية التي تعجز عن توفير قوتها فتضحي عرضة للاستغلال من الطبقات الأقوى اقتصادياً واجتماعياً. ولذا، فالحرية الحقة ـ عند دياب ـ لا تتحقق في ظل الجوع، والخوف، والذل، والاحتقار، والمطاردة، إذ إن هذه المعوقات جميعاً تحطم هوية الإنسان الحقيقية (انظر المسرحية ص ٤٣). ولعل تعميق دياب الجذور الاجتماعية والمادية للعبودية يشير إلى أنه قد جعل الحرية ملابسة للوجود الإنساني الحق على نحو يكشف عن تأثره بماركس الذى (يطلق مفهوم الحرية إلى حد يجعله مرادفاً لمفهوم الإنسان)[٤٩].

وأما موقف دياب من الحرية السياسية، فإنه يقوم على عناصر متجاورة أيضاً. فحين يحدد دياب مصدر السلطة في المجتمع (انظر المسرحية ص ٤٥)، فإنه يستمد تصوره من التصورات الليبرالية التي ترى أن البشر خلقوا جميعاً متساوين، وأن الإنسان ـ في الأصل ـ كائن حر كان يتمتع بالحقوق الطبيعية، فلما تكون المجتمع من هؤلاء الأفراد الأحرار قام على أساس عقد اجتماعي اقتضاهم أن يتنازلوا عن بعض حقوقهم الطبيعية ـ كالقضاء أو القصاص ـ إلى الدولة أو السلطة التي تكفل لهم حقوقهم المدنية، أي حرياتهم السياسية والاجتماعية، فالسلطة تستمد نفوذها من الإرادة العامة (وأفراد الشعب الذين يسهمون في تكوين الإرادة العامة الممثلة لسيادة الأمة إنما يسهمون في تكوينها باعتبارهم أفراداً لهم صفة الإنسان فحسب، ولا يشترط فيهم أن يكونوا منتمين لطائفة معينة أو فئة محددة أو تجمع ما، هم لمجرد كونهم أفراداً في المجتمع ـ بغير وصف آخر ـ يسهمون في تكوين هذه الإرادة بالطرق السلمية التي تعتمد على الرأى)[٥٠]. وإذا كان هذا العنصر الليبرالي في موقف دياب من الحرية السياسية قد جعله يرفض انتقال الحكم عن طريق الوراثة، وكذا يرفض أن تكون المؤامرات والخداع سبيل التخلص من الخصوم وامتلاك السلطة (انظر المسرحية ص ٤٥)، فإنه قد تجلى أيضاً في تصور دياب ضرورة وجود نواب أو ممثلين للشعب يديرون شؤونه ويمارسون سلطانه على السلطة السياسية (انظر المسرحية ص ٤٦)، ويعد هذا التصور عنصراً من عناصر التطبيق العملي للتصور الليبرالي في ميدان الحياة السياسية[٥١]. بينما استمد دياب صفات الحاكم، التي تتمثل في العدالة والحكمة، والإيمان بقضايا الأمة (انظر المسرحية ص ٤٦) من الفكر السياسي الإسلامي القديم[٥٢]. وحين أراد دياب أن يفسر غياب الحرية السياسية عن المجتمع، اهتم اهتماماً كبيراً بكشف دور سيف الدين (أحد قادة حراس صلاح الدين) هو وجنوده في كبت حرية الرأى (انظر المسرحية صفحات ٤٦، ٥٤، ١٤٢، ١٤٦)؛ حيث بدا أن العنف هو سبيله الأمثل والأوحد لإسكات الخصوم، فالعنف هو الوسيلة التي تلجأ إليها الطبقة السائدة للحفاظ على سيادتها السياسية والاجتماعية، فالسلطة أو الدولة (نوع من التنظيم الخاص للقوة: إنها تنظيم للعنف من أجل قمع طبقة من الطبقات)[٥٣]. وبذا أفاد دياب من النظرية الماركسية في الحرية السياسية والدولة؛ حيث أبرز المضمون الطبقي السائد للحرية السياسية، وأبان عن أن العنف هو الوسيلة التي تلجأ إليها السلطة السائدة أو الحاكمة للحفاظ على سيادتها.

إن موقف دياب من الحرية يقوم على عناصر متجاورة استقاها دياب من اتجاهات فكرية مختلفة؛

من المعتزلة، والفكر السياسى العربى القديم، والفكر الليبرالى والنظرية الماركسية فى الحرية السياسية. وكذا يقوم موقف دياب من حقيقة التاريخ على عناصر متجاورة ترتد إلى التصورات التراثية، والهيجلية، والماركسية [٥٤]، وبذا لا يختلف عن موقفيه من العدالة والحرية.

لعله قد أصبح واضحاً أن التجاور الذى تبدى فى نص (باب الفتوح) بين الشكلين البريختى والتراجيدى ليس إلا انعكاساً واضحاً لذلك التجاور الذى تقوم عليه مواقف دياب من العدالة والحرية وحقيقة التاريخ. فالموقف والشكل متجادلان؛ ينتج كل منهما الآخر ويشكله.

إن طبيعة التجريب فى مسرح دياب لا تفسر إلا فى ضوء الانتماء الطبقى لدياب والدور الاجتماعى لطبقته والتكوين الإيديولوچى لها؛ فدياب هو واحد من أبناء البرجوازية الصغيرة التى قادت المجتمع المصرى فى الخمسينيات والستينيات، والتى حملت عبء النهوض به، بداية من قيادتها ثورة يوليو وانتهاء بتحملها مهام التغيير السياسى والاجتماعى. وقد عكست إيديولوچيا البرجوازية الصغيرة الوضع التاريخى لهذه الطبقة؛ إذ برزت فيها محاولة الجمع بين عناصر متناقضة «فالميثاق» ـ أبرز وثيقة سياسية تعكس إيديولوچيا السلطة فى الستينيات ـ يقرر بوضوح أنه لا يمكن تجاهل الصراع الحتمى بين الطبقات، ولكن ينبغى حله سلمياً عن طريق تذويب الفوارق بين الطبقات[٥٥]. وبذا يؤسس التجاور بين تصور ماركسى ـ أو على الأقل تعود جذوره إلى الماركسية ـ وتصور آخر مثالى، لعله يرتد إلى التراث الدينى. وكذلك، عكست الممارسة السياسية لسلطة يوليو، سلطة البرجوازية الصغيرة، التجاور بين نظم سياسية مختلفة. ففى الوقت الذى أعلنت فيه السلطة تبنيها الاشتراكية طريقاً لتغيير المجتمع وتطويره، كانت تقوم بإصلاحات تدعم رأسمالية الدولة وسيطرتها على مختلف جوانب التغيير الاقتصادى والاجتماعى.

ولعله قد اتضح أن دراسة التجريب فى ضوء محاولة تلمس العلاقة بين شكل النص التجريبى ومواقف مبدعه الفكرية من ناحية، وبين النص والانتماء الطبقى والتكوين الاجتماعى والإيديولوچى للمبدع من ناحية أخرى، قد يفضى إلى إدراك حقيقة التجريب عند جيل الستينيات من كتاب المسرح المصرى.

الهوامش :

(١) انظر : حياة جاسم محمد: **الدراما التجريبية فى مصر (١٩٦٠ ـ ١٩٧٠) والتأثير الغربى عليها**، دار الآداب، بيروت ١٩٨٣، حيث تجد أن لتوفيق الحكيم ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة وألفريد فرج إسهامات متعددة فى تقديم الأشكال التجريبية فى الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٠.

(٢) انظر : عبدالله العروى: **مفهوم الإيديولوچيا**، الطبعة الرابعة، المركز الثقافى العربى، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٥٣.

(٣) بامبرجا سكوين: **الدراما فى القرن العشرين**، ترجمة محمد فتحى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، دون تاريخ، ص ٨٩.

(٤) محمود دياب: **باب الفتوح**، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٤، ص ٥٥. وسنشير إلى صفحات المسرحية داخل متن الدراسة تجنباً لإطالة الهوامش.

(٥) بامبرجا سكوين: **الدراما فى القرن العشرين**، ص ٣٧.

(٦) انظر: بارتولد بريخت: **دائرة الطباشير القوقازية**، ترجمة عبدالرحمن بدوى، روائع المسرح العالمى، القاهرة، دون تاريخ، ص ص ٧٦ ـ ٧٨ وقارنها بـ ص ٥٥ فى **باب الفتوح**.

(٧) إبراهيم حمادة: **آفاق فى المسرح العالمى**، المركز العربى للبحث والنشر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٩٥.

(٨) فالتر بنجمان: **بريخت**، ترجمة أميرة الزمن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص ١٢.

(٩) المرجع السابق، ص ٣٠.

(١٠) بارتولد بريخت: **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، دون تاريخ، ص ١٢٤.

(١١) إبراهيم حمادة: **آفاق في المسرح العالمي**، ص ٥٨.

(١٢) بارتولد بريخت: **نظرية المسرح الملحمي**، ص ص ١٢٤ ـ ١٢٥.

(١٣) عبدالقادر القط: **محمود دياب الكاتب المسرحي**، مجلة «إبداع»، عدد فبراير ١٩٨٤، ص ١٣.

(١٤) المرجع السابق، ص ١٣.

(١٥) إبراهيم حمادة: **آفاق في المسرح العالمي**، ص ٥٧.

(١٦) انظر: أمين العيوطي: **المسرح السياسي**، مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع عشر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، مارس ١٩٨٤، ص ٨٤. وانظر أيضاً مصطلح الدراما الملحمية في **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، تأليف إبراهيم حمادة، ط ٢، دار المعارف ١٩٨٥، ص ١٢٤.

(١٧) انظر تحليلاً مفصلاً لدور هاتين الشخصيتين في: **مسرح محمود دياب**، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٩٤، وهي من إعداد سامي سليمان أحمد.

(١٨) عصام بهي: **الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٩٥.

(١٩) على الراعي: **المسرح في الوطن العربي**، عالم المعرفة، العدد ٢٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٠، ص ص ١٤٩ ـ ١٥٠.

(٢٠) المرجع السابق، ص ١٥٠.

(٢١) انظر: نديم معلا محمد: **مسرح محمود دياب**، مجلة «الحياة المسرحية»، دمشق، فبراير ١٩٨٤، ص ١٣. وانظر: أحمد العشرى: **باب الفتوح.. مشروع في تحقيق العدل**، مجلة «البيان» العدد ٢٧٢، الكويت، ١٩٨٨، ص ٤٦. وانظر أيضاً: سامح مهران: **المسرح بين العرب وإسرائيل**، الطبعة الأولى، دار سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٢.

(٢٢) انظر: بارتولد بريخت: **نظرية المسرح الملحمي** ص ٥٩، ٨٨.

(٢٣) بامبرجا سكوبن: **الدراما في القرن العشرين** ص ١٤٨.

(٢٤) انظر: محمود أمين العالم: **الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر**، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٨٤.

(٢٥) من أبرز هذه التأثيرات: بروز اللغة المباشرة التي يتوسل بها دياب لتقديم أفكار الشخصيات الرئيسية واستخدام لغة شعرية تعتمد على التكثيف وبروز الإيقاع. انظر درساً مفصلاً لهذه التأثيرات عند سامي سليمان أحمد: **مسرح محمود دياب**، ص ص ٤٣٢ ـ ٤٣٧.

(٢٦) محمود أمين العالم: **الوجه والقناع** ص ص ٢٨٣ ـ ٢٨٤. وهو أول من قال بهذا الرأي لأنه كتب مقالته حين كانت المسرحية لاتزال مخطوطة لم تطبع ولم تعرض بعد.

(٢٧) انظر: جلال العشرى: **باب الفتوح هو الطريق إلى باب النصر**، مجلة الإذاعة والتليفزيون، ٢٧ نوفمبر ١٩٧٦، ص ٣١.

(٢٨) أحمد سخسوخ: **قضايا المسرح المصرى**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٥٦.

(٢٩) المرجع السابق ص ١٦٤.

(٣٠) سامح مهران: **المسرح بين العرب وإسرائيل**، ص ٤٢.

(٣١) انظر المرجع السابق، ص ص ٦٥ ـ ٧٨ حيث حلل المؤلف نصوص: **باب الفتوح وبلدى يا بلدى** لرشاد رشدى **وإنت اللى قتلت الوحش** لعلى سالم.

(٣٢) شكرى عياد: **البطل في الأساطير والأدب**، الطبعة الثانية، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧١ ص ١٥٧.

(٣٣) فوزى فهمى: **المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة**، الطبعة الثانية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٨١.

(٣٤) كليفردليج: **المأساة**، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ضمن الجزء الأول من **موسوعة المصطلح النقدى**، ١٩٨٢، ص ٧٥.

(٣٥) المرجع السابق ص ٧٩.

(٣٦) المرجع السابق ص ٧٩، وانظر ص ص ٧٩ ـ ٨٠ حيث يحلل ليتسن وسائل الإيحاء بنهاية المأساة.

(٣٧) شكرى عياد: **البطل في الأساطير والأدب** ص ٢٥.

(٣٨) المرجع السابق، ص ص ٢٥ ـ ٢٦.

(٣٩) يقول سامح مهران وهو بصدد تحليل طبيعة المأساة في **باب الفتوح** إن «الوضعية الأساسية التي يبدأ بها فعل الدراما في باب الفتوح هو الانتصار الذى حققه صلاح الدين في حطين واسترداده لمدينة القدس».. **المسرح بين العرب وإسرائيل** ص ٦٧. وهذه الوضعية ـ فيما نرى ـ ليست وضعية الحدث التراجيدى، لأن الحدث التراجيدى في المسرحية يتمثل وضعيته في مصير الفرد أو البطل (أسامة) بينما انتصار صلاح الدين في بدايته وتطوره، وحقيقته ونهايته، يمثل مادة الحدث الملحمى.

(٤٠) فوزى فهمى: **المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة**، ص ص ٨٧ ـ ٨٨.

(٤١) يجدر أن نلحظ أنه بينما يقسم بريخت نصوص مسرحياته الممثلة لمسرحه الملحمى إلى مشاهد أو لوحات متنوعة كما في **«دائرة الطباشير القوقازية ـ الأم شجاعة»**، فإن دياباً قد قسم **باب الفتوح** إلى ثلاثة فصول مما قد يشير ـ على المستوى الظاهرى ـ إلى أننا إزاء نص ذى حدث تقليدى. بينما تنقسم الفصول إلى عدد من المشاهد المختلفة في الطول والقصر، وهناك بعض المشاهد التي لا ينص عليها دياب. فالتقسيم التقليدى يجاور إذن تقسيماً آخر شبيهاً بتقسيم بريخت لنصوص مسرحياته، وإن كان دياب لا يجارى بريخت في ترقيم المشاهد أو عنونتها.

(٤٢) انظر: سامى سليمان أحمد: **مسرح محمود دياب**، ص ص ٤٥٠ ـ ٤٥٧، حيث يحلل موقف دياب من العدالة.
(٤٣) انظر: سيد قطب: **العدالة الاجتماعية فى الإسلام**، الطبعة الثانية عشرة، دار الشروق، ١٩٨٩، ص ٩١.
(٤٤) انظر المرجع السابق ص ٩١، ٩٤. وانظر أيضاً: إبراهيم عبدالمجيد اللبان: **العدالة الاجتماعية تحت ضوء الدين والفلسفة**، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤، ص ٦٦.
(٤٥) حول معنى الحراك الاجتماعى انظر: **معجم العلوم الاجتماعية**، إشراف إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ١٢١.
(٤٦) انظر: على سامى النشار: **نشأة التفكير الفلسفى فى الإسلام**، الجزء الأول، الطبعة الثامنة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ٤٣٤.
(٤٧) انظر: محمد عمارة: **المعتزلة وقضية الحرية الإنسانية**، الطبعة الثانية، دار الشروق، ١٩٨٨، ص ص ٧٣ ـ ٧٨.
(٤٨) عبدالله العروى: **مفهوم الحرية**، الطبعة الرابعة، المركز الثقافى العربى، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٩٥.
(٤٩) المرجع السابق، ص ٦٥.
(٥٠) يحيى الجمل: **الأنظمة السياسية المعاصرة**، دار الشروق، ١٩٧٦، ص ص ١٣٧ ـ ١٣٨.
(٥١) انظر المرجع السابق، ص ص ١٤١ ـ ١٤٢.
(٥٢) حول سمات الحاكم فى النظريات السياسية الإسلامية، انظر: محمد ضياء الدين الريس: **النظريات السياسية الإسلامية**، الطبعة السابعة، دار التراث، القاهرة، ١٩٨١، ص ص ٢٩٢ ـ ٣٠١.
(٥٣) لينين: **الدولة والثورة**، ترجمة لطفى فطيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص ٣٤.
(٥٤) انظر: سامى سليمان أحمد: **مسرح محمود دياب**، ص ص ٦٨٣ ـ ٧٠٣.
(٥٥) انظر: جمال عبدالناصر: **الميثاق الوطنى**، طبع هيئة الاستعلامات، القاهرة، دون تاريخ، ص ٦٢.



الطيب الصديقي
أو مســـرح المثيـــل

سالم أكويندي *

«المسرح لدى أى شعب، ينمو ويتطور فى ظل عاداته، وهمومه ونوازعه، واضطراباته، أو تطوراته».

خالد محيى الدين عردوكى

«إن التعريفات الدرامية لايجب أن تتحول إلى قضايا مطلقة؛ تصبح، بالتالى، عراقيل معوقة للتطور العضوى، بالقياس إلى التجربة والابتكار والأشكال الجديدة».

مارتن إسلن

١ ـ

إن ما يثير الانتباه، فى تجربة الفنان المبدع الطيب الصديقى، هو ذلك الارتباط الوثيق بين سيرته الذاتية، من حيث هى حياة خاصة، وتجربته المسرحية باعتبارها تجربة تنتمى لحقل إبداعى له ضوابطه وقوانينه العامة، وتعبيراً فنيا يصدر عن وعى جمعى مشروط بواقع وظروف تجد مبررها فيما يصوغ المجتمع من شروط، وضمن هذا الانتماء للإبداع؛ حيث يكون المبدع مبلورا لتجربة فنية تتميز بالفرادة إلا أن هذه التجربة ـ من حيث علاقة الانتماء تلك ـ تبقى حالة تعبير الفردى عن الجمعى، انطلاقا من فعل التخيل الذى هو فعل سيكولوجى يدل على الفرد ويعينه على أنه تجل من تجليات المتخيل فى اللاوعى، وهنا يتم الالتقاء والانتماء للجماعة من خلال الفرد؛ وهى العلاقة نفسها التى يعبر بها ما هو خاص عما هو عام.

* أستاذ مشارك، جامعة اليرموك ـ كلية التربية والفنون، قسم الفنون الجميلة.

٢ ـ

نستحضر هذا الترابط فى العلاقة بين الذاتى والموضوعى، كلما جرى الحديث عن مسرح الطيب الصديقى، الذى ليس مسرحا خاصا، كما قد يتبادر إلى الذهن، بل إن علاقة النسب، هاته، ليست إلا نتيجة لعلاقة الترابط بين السيرة الذاتية والمسرح، وقانونا عامًا لمسار مسرح الطيب الصديقى، الذى نعتناه بمسرح المثيل le théâtre même؛ حيث يتحدد نسب الاسم للمسرح تمييزاً لهذه التجربة. ومعنى التمييز هنا ليس إلا خصوصية مسرحية، أعنى خصوصية المغرب فى تعدده وتنوعه؛ حيث فيه البربر، الأفارقة، العرب، المسلمون..إلخ؛ هذه الخصوصية التى أراد لها، صاحب التجربة، الصديقى، أن تعبّر عن جذورها المتمثلة فى ساحة جامع الفنا، بوصفه مسرحا وطنيا شعبياً.

بهذا التحديد، نتعرف مفهوم المسرح فى تجربة الطيب الصديقى، وهو مفهوم لايخرج عن القوانين العامة لهذا الفن. إلا أن هذا الاعتبار لايمكنه أن يصبح كذلك، إلا عندما يمتلئ بما هو محلى وخاص للتعبير عن الوطنى ثم القومى، من خلال الفردى الذى هو حالة التخيل. وهنا، يكون مسعى البحث والدراسة مركزًا على ما يمنح المسرح معناه الأقصى، ويدل على جوهره أو انتمائه إلى العصر الذى يوجد فيه، وهذا لايتم إلا بالإنصات إلى كل ما يحقق ماهيته ويصوغها. وفى عملية الإنصات هاته، يأتى الافتتان بالمسرح، الذى هو افتتان المأخوذ، أليس المسرح طقسا؟

وما يستدعى دخول المسرح هو هذا التهيؤ الذى يشبه لحظة الانفلات والانجذاب إلى واقع الطقس وتحسس نبضاته؛ حيث يرفد مخزون الذاكرة/ اللاوعى الذى ليس، فى المحصلة الأخيرة، إلا لحظة الإشراق، وانفتاح الخيال على التجربة الإنسانية، وما المسرح إلا واحد من تجليات هذه التجربة.

٣ ـ

هذه الإشارات تؤدى بنا إلى محاولة صياغة أسئلة التجربة المسرحية للطيب الصديقى، ومجرد صياغة هذه الأسئلة يعتبر فى حد ذاته أحد الممكنات التى تنطوى عليها، خاصة وأننا قد أشرنا إلى أنها تجربة الاندغام والافتتان والتماهى بالمسرح؛ حيث يكون الافتتان عتبة من عتبات الدخول إلى حياة خاصة هى سيرة صاحب التجربة نفسه. ولاتعنى السيرة هنا «سيرة غيرية»، بل هى سيرة ذاتية، تتم روايتها بعفوية وطلاقة، كأنها وشم؛ إذ نجد تفاصيل هذه السيرة نفسها فى التجربة المسرحية للطيب الصديقى، وهذا ما يؤكد علاقة الارتباط والاندغام بين «الحياتى» من حيث هو تجربة شخصية ذاتية ترتبط بالمبدع الذى يصبح هنا علامة مسرحية ضمن تأسيس التجربة المسرحية نفسها، إن لم نقل إنها مقوم من مقوماتها. ومن جهة ثانية، الإعلان عن المسرح بوصفه تجربة ترتبط بالإنسان المبدع وتعبر تعبيرا خاصا عن ذاته، وفى هذا الأفق تأتى السمة التجريبية للمسرح، ونفهم معنى المسرح الذى يعبر عن التجربة الإنسانية، التى لاتلغى عنه تاريخيته واشتراطاتها بالواقع الذى ينتج التجربة، مادام الإنسان المعبر عن تجربة هو صانعها وهو المؤثر فيها والمتأثر بها، باعتبار هذه التجربة نفسها ـ أساسا ـ حدثا اجتماعيا، لأنه يحياها، وفى حدود هذه العلاقة بالذات نحاول مقاربة تجربة مسرح الطيب الصديقى، مقاربة سيريّة. وهنا نفهم لماذا تكون السيرة الذاتية أقرب إلى التأثير الدرامى. فكيف انبتت هذه التجربة؟ ثم ما الذى يتحكم فى بلورة هذه التجربة وصياغتها؟ وأخيرا، ما الذى يكون ماهية التجربة؟

٤ـ

ما سوف نقوم به لمقاربة تجربة الطيب الصديقى المسرحية، هو التأويل لمقتطعات من حوارات واستجوابات ونصوص صادرة عنه؛ حيث تمثل هذه المقتطعات السيرة الذاتية المفترضة للصديقى فى هذه المقاربة، لأنها تتضمن

فى أجوبتها فعلا جزءا وشذرات من سيرته الذاتية وهذا الجزء والشذر هو ما يعطينا حق اعتبارها افتراضا لسيرة ذاتية. وبذلك، فهى ممثلة كذلك لمسرح «المثيل» الذى هو سياق انبناء التجربة المسرحية للطيب الصديقى.

٤ـ١

المقتطع الأول من مداخلة بعنوان: «الموروث الشعبى فى الفنون الاحتفالية» منشورة بمجلة «الآداب» البيروتية العدد ٢/١ السنة ٣٥ بتاريخ يناير/ مارس ١٩٨٧ ص٧٩:

«.. أتذكر طفلا ولد فى شبه جزيرة، فى مدينة صغيرة على المحيط الأطلسى، واكتشف، وهو لم يتجاوز السادسة من عمره فى افتتان هذا العالم العجيب... أتذكر أنه أقسم أن يصبح فى يوم ما جزءا من هذه الشخصيات التى تحترف الخيال، هذا الطفل يسمى...»[١].

٤ـ٢

المقتطع الثانى عبارة عن جواب للإذاعة الوطنية ليلة الجمعة ١٣ أغسطس ٩٣ لبرنامج «الريشة والقناع»، الذى يشرف عليه محمد البوكيلى، والجواب نفسه كان قد أدلى به الطيب الصديقى للكاتب المغربى محمد خراف، الذى ضمنه دراسته المنشورة بمجلة «الأقلام» العراقية العدد ٦ سنة ١٩٨٠ص ٧ و٨؛ حيث جاء فيه

«ولد الطيب بن محمد بن سعيد الصديقى سنة ١٩٣٧ بالصويرة من أب عالم وفقيه ومفتى [كذا]، صاحب كتاب: «إيقاظ السريرة فى تاريخ الصويرة». رحل إلى الدار البيضاء والتحق بإحدى مدارسها الثانوية الإسلامية وبقى فيها إلى أن بلغ السادسة عشرة من عمره حيث أغراه المسؤولون فى الثانوية ـ الفرنسيون آنذاك ـ بمنحة للذهاب إلى فرنسا ليقضى سنوات ثلاثًا للتدريب فى التكوين المهنى ليتخرج فيها بمهمة العمل فى اللاسلكى بالبريد، لكن، بعد استشارة والده فى هذا الشأن، نصحه أن يتوقف عن الدراسة على الأقل سنة ليرتاح، ويثقف نفسه، وتأتى الصدف المواتية بإعلان فى الجرائد المغربية، بأن هناك تدريبا على «الفنون المسرحية» ومن ضمنها فن الهندسة المسرحية فاختارها هى بالذات، وإن لم يكن يعرف ذلك الفن الهندسى بوضوح ولا المسرح، وكان أول تدريب نظمته الشبيبة والرياضة سنة 1954، ليلتقى فيه بعناصر مهمة فى المسرح المغربى: أحمد الطيب العلج ومحمد عفيفى.. ولم يكن من بينهم من كان يحسن اللغتين العربية والفرنسية إلا الصديقى، فاختاره الأستاذ الفرنسى أندرى فوازان بمساعدة نوك لترجمة بعض الدروس النظرية فى المسرح...) ـ فى أول تدريب لفن الدراما فى المعمورة[٢]، بعدما تكونت أول فرقة محترفة (....) قام بدور حجا عوض الممثل العربى الدغمى[٣]، والذى تخلى عنه بسبب المرض، بعدما كان الدور المسند للطيب الصديقى دورا ثانويا... ـ استدعى لتدريب فى فرنسا بعدما نوّهت به الصحافة الفرنسية كأحسن ممثل من طرف Hubert Gignoux هوبير جينيو بمدينة «رين» إذ لم يكن ذهابه لدراسة المسرح كتشخيص، بل لدراسة تقنيات المسرح، حيث قدمه Hubert Gignoux لجان فيلار Jean Vilar والذى كان مديرا للمسرح الوطنى الشعبى بفرنسا T.N.P»

٤ ـ ٣

«[... جامع الفنا، مسرح يتجاوب مع حاجيات جمهور شعبى تلقائى، حى]، هذا المسرح أو لنقل هذه المسارح ساهمت وتساهم باستمرار فى خلق، أو إعادة خلق مسرح وطنى، فكل أبحاثنا من سنة ١٩٦٥ مرتبطة بجامع الفنا، منذ مسرحية «ديوان سيدى عبدالرحمن المجذوب» سنة ١٩٦٥ إلى الملحمة التاريخية «نحن» التى أعددناها خلال صيف ١٩٨٦، كل أبحاثنا حول النص أو فى موضوع لعب الممثلين، أو بصدد الإخراج أو الديكور أو الملابس، أو التوابع، يزكيها جامع الفنا منبعها الأصلى ونعتبر هذه العناصر أساسية لأى عملية إبداعية، تريد أن ترتوى من جذور شعبية كمنطلق لكل تجربة تهدف إلى أن تجعل من المسرح وسيلة للقاء بالناس» (مجلة الآداب البيروتية مرجع سابق، ص٧٨).

٥ ـ

تقتضى القراءة التأويلية التى نحن بصددها، الوقوف أولا على بعض الملاحظات التوضيحية؛ حيث تتعلق هذه الملاحظات بطبيعة المقاطع التى نعتمدها؛ كمدونة السيرة الذاتية المفترضة للطيب الصديقى من خلال مسار تجربته المسرحية، على أساس أن هذه السيرة هى مسرح الطيب الصديقى الذى وسمناه بـ «مسرح المثيل»، بمعنى أن السيرة ليست إلا التاريخ الشخصى الذى يتقاطع مع تواريخ أخرى، هى هنا تاريخ المغرب إن لم نقل تاريخ الثقافة المغربية، المعبر عنها بالإبداع المسرحى الذى هو وسيط شكلى، استطاع من خلاله الفنان الطيب الصديقى أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت. وهذا التثبيت هو ما يجعل تلقى هذه التجربة مفتوحا للأجيال القادمة، ويجعله عملية متكررة.

ثانيا: هذه المقاطع هى مقاطع مروية، مما يجعلها ـ من منظور علم السرد المروى ـ تمثل محتوى السرد.

ثالثا: طريقة إيصال المروى ـ وهو الذى يهمنا هنا من حيث المحتوى ـ يأتينا بواسطة راو آخر، وهذه التقنية فى الرواية هى نفسها التى نصادفها فى مقامات بديع الزمان الهمذانى والحريرى، حيث يتحدث أبو الفتح عن عيسى بن هشام، وأبو زيد عن أبى دلف. مما يجعل هذه السيرة تكتسى صفة التخفى، أو كما يقول فيليب لوجون «أنا» المتكلم هو ضمير الآخر، وهذه التقنية هى ما يعنى إمكان التشخيص. ولعل هذه التقنية فى الحكى هى ما جعل الطيب الصديقى لايتوجه إلى دراسة التشخيص فى معاهد الغرب، بل يتوجه إلى ساحة جامع الفنا بمراكش على أنه مكتبة وطنية، وجعله يتمثل المقامات بوصفها موروثا موحيا.

رابعا: المقاطع المكتوبة، وهى المقطع الأول والثالث، من هذه السلسلة تتراوح بين الحكى المتخفى وراء ضمير الغائب؛ أى المتحدث عنه، خاصة المقطع الأول. والأمر هنا يتعلق بصاحب السيرة. أما المقطع الثالث، وهو الأخير فى هذه السيرة، فإنه يتم بضمير المتكلم؛ لأن المحتوى هو البرنامج المسرحى فى مشروع السيرة؛ أى أنه يتحدث عن الوجه الثانى من السيرة أى عما تحيل إليه، بل هو موجد السيرة نفسها: المسرح الوطنى الشعبى، والمسكوت عنه فى هذا المقطع هو صاحب السيرة.

٦ ـ

بعد هذه الملاحظات التوضيحية فى كيفية رواية السيرة الذاتية للطيب الصديقى، نتقدم فى قراءتنا التأويلية من الافتراضات التالية:

٦ ـ ١

نفترض أن العلاقة المشار إليها فى السيرة الذاتية للمبدع ولتجربته المسرحية، حيث نكون أمام مسرح المثيل، «قائمة على الوجود الإنسانى المشروط بلحظة

تاريخية معينة، وبإطار اجتماعي يحدد شروط هذا الوجود وآفاقه)*؛ حيث لاتكون هناك أية أولوية مسبقة فى عملية المعرفة؛ لأن كلا من الذاتى والموضوعى يكون فى حالة علاقة جدلية محكومة بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية، التى فيها الممارسة. وهذه الممارسة، هنا، هى المعرفة، بهذا نستطيع تلمس هذه العلاقة بين السيرة الذاتية والتجربة المسرحية للطيب الصديقى، وبالتالى تعديل تصورنا لطبيعة هذه التجربة التى تنتمى للفن من حيث هو معرفة وإدراك.

٦ ـ ٢

نفترض أننا، فى هذه المقاطع التى هى مقاطع من سيرة ذاتية، أمام مروى، وقد رأينا أنه محتوى السيرة، حيث لاحظنا أنه يروى عن طريق راو آخر. وهذا أسلوب يتضمن المزيد من الإثارة والتشويق، إلا أنه يعطى إمكانًا أكثر لقابلية التشخيص، وهذا ما سبقت الإشارة إليه بقرب السيرة الذاتية من التأثير الدرامى. إلا أن السيرة الذاتية المروية هنا إحالة، فى المقام الأول، للإجابة عن سؤال يتعلق بموضوع التجربة المسرحية للطيب الصديقى، كأنه يرى أو يستلهم هذا الجواب من سيرته الذاتية.

٦ ـ ٣

ربط سبب الاهتمام بالمسرح، والافتتان به، بالمصادفة؛ وهى مصادفة تحيلنا كذلك إلى نوع من الانفلات من النية والقصد، بل هى مصادفة تحيل إلى تلبية نداء واجب، كأن هذا النداء، يلح فى الوفاء بالنذر، ونعود هنا لذلك الطفل الذى كان فى سن السادسة، وأقسم أن يصبح فى يوم ما جزءا من شخصيات ساحة جامع الفنا التى هى المسرح الوطنى.

المصادفة، إذن، هى حالة التباس بين الرغبة والمنع، الرغبة من حيث هى طموح ذاتى ونذر يقتضيه الواجب العلوى للوطن، وهنا تحضر الإرادة العلوية بوصفها مصادفة لتلبية الدعوة على شكل استسلام، وهو استسلام مزدوج، يأتى متدرجا من الأب للابن والعائلة كلها، ويصبح المسرح هنا ليس مسرح المثيل، بل هو شجرة النسب؛ حيث نعطى للمسرح بعده الثقافى، باعتباره قيمة ثقافية وحضارية. وقد سبقت الإشارة فى إدراجه نوعا من المعرفة فى عملية الإدارك. أما الاستسلام، فهو إعلان للدخول فى التجربة المسرحية رغم وجود ما يبدو أنه يحول دون ذلك: مانع الأب، الذى هو فقيه عالم وصاحب كتاب (إيقاظ السريرة)، حيث يكون سبب هذا المنع هو معارضة ثقافة الآخر، الذى هو المستعمر. ونلاحظ فى جدل الرغبة والمنع هذا، لحظتين من عمر صاحب السيرة: النذر فى سن السادسة، والاستشارة فى سن السادسة عشرة، ومن هذا الجدل يأتى مبرر المغامرة الذى هو كذلك وليد الصدفة:

إعلان الجرائد عن تدريب فى فنون المسرح، وفى فترة اتخذت للراحة، وهى سنة التشقيف والتكوين الذاتيين، كأنها فسحة للقفز خطوة باتجاه الوفاء بالنذر، الذى ليس إلا الرغبة الجموح. وهنا نلاحظ أن هذه الخطوة تتم بمنطق التثقيف والتكوين نفسه؛ حيث يكون الاختيار هو الهندسة المسرحية وما يمكن أن يوحيه مصطلح «هندسة» من معانى البناء، وعملية البناء دلالة صريحة على معانيها التى تؤخذ فى شرطها التاريخى: مشارف الاستقلال/ استقلال المغرب[٥]؛ إذ تكون تلبية الدعوة هى استسلام لواجب تفرضه المرحلة التى سيدخلها المغرب، هى مرحلة البناء وإعادة البناء. وهنا يلتقى استسلام الأب الممانع، واستسلام الابن للوفاء بالنذر، وهو التقاء بين الدينى والوطنى؛ أليس الأب فقيها وعالما، حيث تكون الصيغة الملائمة لهذا الالتقاء هى السلفية الوطنية، ثم أليس المسرح قيمة ثقافية وحضارية، مما يجعله أقرب إلى عالم الأب!؟.

٦ ـ ٤

هذا الافتراض يرجع بنا إلى الافتراض السابق، وهو شرط الضمانة للدخول فى التجربة؛ حيث لايتم

الاستسلام ـ الذى يمثل الوفاء بالنذر، إضافة إلى كونه يرقى لدى الأب إلى حد الواجب ـ إلا من باب التسليم بالأمر الواقع، بل لامتلاك أمر هذا الدخول الذى هو هنا مفتاحه، فضلا عن الرغبة فى ذلك؛ إذ يكون هذا الامتلاك هو لغة الداعى، وتصبح اللغة هنا إطارا للعيش فى الراهن، أى «مسكنه» على حد تعبير هيدجر، بدءا من لحظة وعى الإنسان الذى يحقق وجوده، من خلال فهم التاريخ والفن حسب هذا الوعى، كما أن اللغة هى سكننا فى الوجود!

وفى هذا الإطار الواضح، نجد الصدفة مرة أخرى تلعب دورها، والمفهوم الذى نعطيه للصدفة هنا هو كونها حالة من حالات الفهم، البشرى للظواهر**.

والظاهرة التى أمامنا هى تجربة المبدع الطيب الصديقى، وقد رأينا أنها لاتخرج عن كونها تجربة حياة، وفى المثال الآتى سيتضح دور الصدفة:

> «فى أول تدريب لفن الدراما بالمعمورة، بعد ما تكونت أول فرقة محترفة... قام بدور جحا، والذى كان يقوم به الممثل العربى الدغمى، حيث جاء هذا التعويض بعد مرض هذا الأخير....»

وفى المقطع الثانى نجد دور الصدفة متمثلا فى كونه الوحيد الذى كان يحسن اللغتين: العربية والفرنسية، وفى المقطع نفسه نجد أن صدفة لعب دور جحا، وصدفة كونه الوحيد فيمن يحسن اللغة الفرنسية ستكون سببا فى تقديمه من طرف هوبير HUBERT لجان فيلار مدير المسرح الوطنى الشعبى بفرنسا.

إذن النذر والممانعة والصدفة لعبت جميعها دورها الأساسى فى صوغ هذه التجربة المسرحية، بل هى أدوار التجربة ومراحلها، التى أتت كعتبات لدخول رحاب المقدس، الذى هو المسرح والمسرح بمعناه العام، حيث سنركز هنا على الخشبة؛ بيت التقاء الأرواح فى «العشاء الأخير»[٦]، انطلاقا من نقطة بشبه جزيرة على المحيط الأطلسى [٧]، مرورا بساحة جامع الفنا بمراكش، وفاس، واسطنبول، وتمبكتو، رجوعا إلى نقطة شبه جزيرة موكادور: إنها دائرة التجربة ومسار حياة متواصل.[٨]

٦ـ٥

نعود إلى ممانعة الأب: التى تصبح ـ بعد تبيّن النذر والصدفة بوصفهما لحظتين فاصلتين وحاسمتين، ـ مؤثرة فى خوض التجربة التى هى حياة : صبى فى السادسة من عمره، يحسم فى لحظة انبهار بنذر نفسه للخيال، وفتى يافع فى سن السادسة عشرة يحظى بما تمن عليه الصدفة كلحظة إشراق، لإبراز الظاهرة رغم الممانعة التى هى ذريعة لحمل الأب للانفتاح على ثقافة الآخر، والتى ستصبح هى ثقافة المثيل. والأب هنا ليس إلا ذلك الفقيه والعالم صاحب كتاب «الإيقاظ»، والإيقاظ يتعلق بالسريرة التى يرتبط بها معنى الاستشارة التى لم يمهلها النذر. بل عجل بها وعجل فى الوقت نفسه بوجود مسرح المثيل الذى هو مسرح الطيب الصديقى، الذى سيرتبط بالتوجيه العام للثقافة المغربية، وإلا ما معنى أن تظل ثمانية قرون من التمرين اليومى لخمسة وعشرين مسرحا فى ساحة جامع الفنا[٩] وهى مكان النذر الأول، وهذا الارتباط بين وجود مسرح المثيل وذريعة الأب، التى نجدها فى التقاء ممانعة هذا الفقيه السلفى، بما ارتبطت به السلفية المغربية بوصفها تياراً فى الحركة الوطنية، حيث باركت هذه الحركة المسرح وانخرطت فيه، وهذا على الأقل ما يطلعنا عليه تاريخ المسرح المغربى فى ارتباطه بمدارس النهضة، وهى مدارس أنشأتها الحركة الوطنية، وفى ارتباطه بمحاولة محو كل ما يتم تعلمه فى الغرب/ فرنسا؛ حيث يكون التعلم/ التكوين ذا بعد تقنى محض، وليس التشخيص المرتبط بالجسد والكيان المسكون بشطح دائم، ثم أليس الجسد هو مكان العبادة، بامتياز: الوضوء، الركوع، السجود....؟

وعملية المحو ونسيان ما تعلمه، هى وصية جان فيلار الأخيرة للطيب الصديقى. إلا أن الطيب الصديقى يفضل

أن يرويها لنا بلسان علم آخر من أعلام المسرح الفرنسى، هو جاك كوبو الذى يعتبر المسرح قائما على الراوى، ويدعم قوله هذا بالإحالة إلى الفنان دى لاكروا، الذى سبق له أن رسم لوحات لوجوه مغربية وجزائرية وتونسية فى زيارة لشمال أفريقيا. ولعل هذه الإحالة تريد إبراز الاكتشاف السابق لفرجات جامع الفنان، وأهمية الشخصية الوطنية التى لم ننتبه لها نحن أبناءها.

٦ــ ٦ ــ١ الافتراض الأخير نصل فيه إلى تأويل فتوى الأب بتخصيص سنة للراحة، للتأمل، ثم للتكوين والتثقيف، أى الامتلاء، ثم وصية جان فيلار فى لحظة وداعه الطيب الصديقى بعد انتهاء فترة التكوين، التى جاءت بعد سنوات من سنة التأمل والتكوين والامتلاء، ووصية جان فيلار هاته يركز فيها على النسيان، بما هو المحو، والرجوع إلى البياض، أى لحظة الصفاء لأن فى المغرب ما يكفى من الامتلاء، وهذا ما دعت إليه فتوى الأب بعد سنوات الدراسة فى الثانوية الإسلامية. أليست هذه الدعوات إلى الالتفات لما يجرى حولنا؟ وهنا تحضرنى حكاية الحكيم الصينى مع أبنائه الثلاثة، وأعتبرها مرتبة أخرى فى تأويل مسرح المثيل.

تقول الحكاية: كان لحكيم صينى ثلاثة أبناء ذكور، وأراد اختبارهم أيهم أصلح لائتمانه على أسرار المهنة، فناداهم كل واحد على حدة، حيث كان يعرض عليه جرة، ويطلب منه صيانتها، والاعتناء بها مدة أسبوع، وفى نهاية الأسبوع يرجع إليه الجرة أحسن مما أعطاها له الأب، حتى كان دور الابن الثالث الذى ما أن تسلم الجرة واستمع لشروط الأب، حتى نظر إليها جيدا فوجدها هى الجرة نفسها التى تسلمها أخواه، فرفعها إلى أعلى ورماها فانكسرت، عندها ابتسم الأب، وقال: أنت من سألقنه أسرار الحكمة.

٧ــ

نفترض أن المدة التى استغرقها الطيب الصديقى فى التكوين والتأمل، والتى هى فترة «التربص»، حيث يستغرب بطريقة مسرحية من استعماله هذه اللفظة (الحوار الإذاعى[١٠])، ومعنى التربص فيه تحين الفرص، بعد الاستعداد والتهيؤ، وقد رأينا أنه تهيؤ ينطوى على نوع من الهيبة والخشوع للدخول فى تجربة، وهذا ما يجعل الدهشة والتعجب يتبادران إلى الذهن، كلما نطق بلفظ «التربص»، ؛ إذ هو لفظ دال على حالة شعورية لما هو مقبل عليه بعد هذا التداعى فى الاستطراد. نعود إلى الفترة التى استغرقها الطيب الصديقى فى التهيؤ، وهى عشر سنوات من سنة١٩٥٤ إلى١٩٦٤ ، باعتبار أن مسرح المثيل، لم يكن إلا فى حدود سنة ١٩٦٥ ، وهنا نعود إلى المقطع الثالث من السيرة الذاتية، وهذا المقطع ــ فيما نرى ــ حافل بما اعتبرناه، نذراً، وهذه التجربة هى تجربة المسرح الوطنى الشعبى، حيث سنلاحظ أن ما سيليها هو مجرد تنويع للتشخيص المغربى، والديكور، والملابس، وطريقة الإلقاء، كما أن سنة ١٩٦٤ هى سنة تكسير جرة جان فيلار بكل تبعاتها وهنا يلتقى ذو اللسانين ــ أو كما ينعته عبدالكبير الخطيبى فى كتابة «عشق اللسانين Amour Bilingue أو عاشق اللسانين» ــ بلحظتى الممانعة والرغبة، إذ ينتفى أى معنى للفرانكوفونية فيما يبدعه الطيب الصديقى، بل هو انفلات من اللغة التى رأينا أنها هى التجلى للعالم على حد قول هيدجر؛ حيث تكون اللغة هى التى تتكلم من خلال الإنسان، وبذلك ينفتح الإنسان على العالم خلال اللغة وبها، وهذا على الأقل ما تحمله مسرحية (خلقنا لنتفاهم)[١١]

٨ــ

وفى معنى تكسير الجرة، نعود إلى إعلان الجرائد الوطنية سنة ١٩٥٤ عن تدريب الفنون المسرحية، وخصوصا فن الهندسة المسرحية. وقد كان هذا التدريب تحت إشراف أندرى فوازان Andre Voisin ، الذى نجده ــ فى دراسة بعنوان «تجارب المسرح الشعبى فى المغرب»

*** ـ يقترح نموذجا مخالفا للهندسة المسرحية والكتابة المسرحية، بما يساير معطيات تجارب المسرح الشعبى بالمغرب، وهو لا يوعز عدم التجاوب معه إلى مشكلة اللغة بل يربطه بتصور المغاربة للمسرح الذى يحمل إليهم (١٢).

٩ ـ

وتعليقا على هذا الاستشهاد، نسوق تصريحا للطيب، الصديقى يبرز فيه معنى النسيان والمحو، والتوجه نحو الامتلاك، كما أن هذا التصريح يظهر طريقة اشتغاله المسرحى وكيف يتصور قيام مسرح وطنى، إذ لن تكون هذه الوطنية إلا منطلقا نحو القومية وبالتالى العالمية، الشىء الذى يجعل المسرح بالفعل مرتبطا بالتجربة الإنسانية، وفى هذا الصدد يقول الطيب الصديقى :

«نريد أن نؤسس تجمعا مسرحيا يعيش من أجل المسرح مستقياًطاقته الحيوية من اتصالاته الشعبية فى الثقافة للمنشطين والشباب الذين تجمعهم هموم خدمة ثقافة الوطن، وإرادة التضحية روحا وجسدا من أجل المسرح، حيث يتم تكوينهم على جميع المستويات بانتظام، ولهذا الغرض لابد من منظورين: هما الغوص فى التقاليد الشعبية والانفتاح على التبادل مع الخارج... ولا يمكن للمغرب أن يكون بلداً مستورداً للثقافة فقط، إذ من المحتم عليه أن يظهر ويفرض ثقافته فى كل مكان، حيث تتصادم الثقافات الوطنية، على أن يتم ذلك بوسائله الخاصة»(١٣).

إذن إذا كان أندرى فوازان قد أثبت تجربة المسرح الشعبى بالمغرب واعتباره مرجعا لكل معايير مسرحية أخرى، فإن الطيب الصديقى ذهب بعيدا فى ترسيخ هذا المسرح وإعطائه محتواه الوطنى والقومى والإنسانى العام من تاريخية التجربة الثقافية بالمغرب، ولم يتأت هذا إلا بوازعين كما أسلفنا القول:، وازع الأب الممانع فى رغبة وطموح، وحمل الابن على اكتشاف المسارح الوطنية الشعبية بساحة جامع الفنا، ووازع الصدفة التى لعبت دورها فى إثبات مسار تجربة مسرحية هى ـ آخر الأمر ـ مسار سيرة ذاتية، حيث كان مفعول تأثيرها الدرامى لصاحب السيرة الذى حددناه، بمسرح المثيل.

١٠ـ

بعد هذا التحديد نتساءل مرة أخرى عن علاقة الطيب الصديقى بساحة جامع الفنا، هذه العلاقة التى تنعكس على أعماله المسرحية كأنها وشم على جسده بما هو جسد مسرح المثيل، وفى هذا المنحى نجده يؤكد هذه العلاقة مرة أخرى (١٤) وبالضبط فى تقديمه لمسرحية (الشامات السبع)(١٥) حيث يعتبر هذا التقديم بمثابة سيرته الذاتية المتمثلة فى شخصية يونس الراوية، وهذا الاسم ينحت بقدسية تامة: ارتباطه بنبى الله يونس من جهة، وبما تمثله هذه الشخصية المقدسة فى المتخيل الشعبى (قصته مع الحوت والبحر)؛ الشئ الذى يضفى عليه بعدا أسطوريا .

كما أن الوجدان الشعبى يضيف إلى هذه القصة الكثير، ولعل هذا الترابط بين القدسية والأسطورية، جزء مما يفرضه الدور الذى تلعبه الأساطير فى العالم، إذ دونها سيصبح العالم فى ضجر(١٦).

الإحالات والهوامش:

١ ـ المدينة الصغيرة هى مدينة الصويرة على المحيط الأطلسى، وتبعد عن مدينة مراكش بـ ١٧٠ كليو مترا،

٢ ـ المعمورة غابة توجد قرب مدينة الرباط، ويوجد بها المركز الوطنى للشباب، التابع لوزارة الشبيبة والرياضة، حيث تنظم التداريب التكوينية فى المسرح. وقد ارتبط اسم هذه الغابة «المعمورة» باسم الفرقة الوطنية للمسرح التى تعرف بـ «فرقة المعمورة» وقد حلت هذه الفرقة سنة ١٩٧٤.

٣ ـ العربى الدغمى من الممثلين المسرحيين الأوائل بالمغرب، وقد توفى (رحمه الله) سنة ١٩٩٤ بالرباط.

٤ ـ جان فيلار، بالإضافة إلى كونه مديرا للمسرح الوطنى الشعبى الفرنسى، فإنه من مؤسسى مهرجان افينيون المسرحى، كما أن له مساهمة كبيرة فى علاقة علاقة الجمهور بالمسرح فى فرنسا، الشئ الذى ساعده على تقديم نموذج عملى ومتقدم للجماعات المحلية بفرنسا وللمقاولات المسرحية، التى تسعى إليها مجموعة من الممثلين المسرحيين المحترفين؛ حيث أفادت هذه الخبرة فى نوعية العروض المسرحية المقدمة، وذلك تبعا لنوعية الجمهور الفرنسى، الذى لم يعد ذلك الجمهور الذى اعتاد ارتياد الفرجات العامة، ويتمثل هذا الإجراء فى «تسعيرة» العروض المسرحية ونوعية التعاقدات بين الشركات المسرحية والجماعات المحلية المشرفة على هذه المسارح. وتتويجا لهذا المجهود كان السعى إلى التفكير فى إقامة مهرجان افينيون بضواحى حى باريس.

وتتمثل تجربة الطيب الصديقى فى مضمار استقطاب الجمهور للمسرح، فى بداية إدارته للمسرح العمالى التابع للاتحاد المغربى للشغل، بعدها إدارة المسرح البلدى بالدار البيضاء. كانت تشرف عليه الجماعة الحضرية لهذه المدينة آنذاك (١٩٦٥ إلى ١٩٧٦). وخلال هذه الفترة، كان مشروع «مسرح الناس» الذى ارتأى له خيمة متنقلة لتقديم عروض مسرحية فى المواسم والأسواق؛ حيث كان التفكير كذلك فى تنظيم المهرجان المسرحى «الجزيرة» بمدينة الصويرة.

٥ ـ تم استقلال المغرب سنة ١٩٥٦.

٦ ـ مسرحية (حفل عشاء le diner de Gal'a) للطيب الصديقى، وفيها يحكى عن هدم المسرح البلدى بالدار البيضاء.

٧ ـ مسرحية الشامات السبع هى عبارة عن سيرة ذاتية للطيب الصديقى والمتمثلة فى شخصية يونس الراوية، ويعتمد فى كتابة هذه المسرحية على ثمانية عشرا سطرا ولم يقدم منها إلا ثلاثة عشر سطرا.

٨ ـ يمكننا اعتبار مسرحية الشامات السبع سيرة ذاتية للطيب الصديقى.

٩ ـ ساحة جامع الفنا، ساحة عمومية توجد وسط مدينة مراكش، وتعرف بوجود مجموعة من الحلقات/ الحلاقى، تقدم بها «فرجات» مختلفة بحيث تمثل كل حلقة فرجة تنتمى لإحدى القبائل المغربية، ويبلغ عدد الحلقات فى اليوم أكثر من عشرين حلقة، الأمر الذى يتيح أكثر من عشرين فرجة تقدم فى مسارح دائرية بالهواء الطلق. وهذه الاستعارة هى التى يستوحيها الطيب الصديقى فى حديثه عن هذه الساحة، حيث يسميها فى تقديمه لمسرحية الشامات السبع بـ «مسرح الشارع» (ص ١٠).

١٠ ـ حوار إذاعى فى برنامج «الريشة والقناع» بثته الإذاعة الوطنية بالرباط ليلة الجمعة ١٣ أغسطس ١٩٩٣.

١١ ـ مسرحية خلقنا لنتفاهم للطيب الصديقى قدمها سنة 1993 باللغة الفرنسية.

١٢ ـ أندرى فوازان؛ تجارب المسرح الشعبى فى المغرب ـ ص 49.

le Lieu thératral tans la société moderne éditions du centre national de la recherche scientifique `a PARIS 1988.

١٣ ـ الطيب الصديقى، مجلة الزمان المغربى عدد ٧١٦ السنة الثالثة، ربيع سنة ١٩٨١ ص ٨٤.

١٤ ـ المرة الأولى كانت فى الإجابات التى قدمها عن أسئلة محاورية، وهذه المرة قدمها على أنها معلومات فى تقديم مسرحية الشامات السبع.

١٥ ـ انظر مسرحية الشامات السبع للطيب الصديقى، ص ٨ وما بعدها.

* ـ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص ٤٣.

الطبعة الثانية أيلول ١٩٩٢، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء.

** ـ دين كيث سايمنتن: العبقرية والإبداع والقيادة، ص ٣٠١، كتاب عالم المعرفة الكويت، عدد ١٧٦ بتاريخ غشت ١٩٩٣، ترجمة د. شاكر عبد الحميد.

١٦ ـ مسرحية الشامات السبع، ص ١٠.

*** ـ le lieu théâtral dans la société moderne éditions C.N.R.S. - PARIS 1988 p. 83.

**** ـ تعتبر كل الأعمال التى قدمها الطيب الصديقى منذ سنة 1954 إلى سنة 1964، أعمالا مقتبسة أو مترجمة؛ حيث عمل فيها أولا ممثلا أو مخرجا وسينوغرافيا، ولم يستقل بتجربته المسرحية بوصفه مؤلفا ومخرجا وممثلا وسينوغرافيا إلا بعد أن أصبح مديرا للمسرح البلدى بالدار البيضاء سنة 1965، وهى الفترة التى يسميها بفترة البحث فى التمثيل والأداء والديكور والملابس والفضاء المسرحى الذى يستمد مقوماته من التقاليد الشعبية فى فنون الفرجة الموسومة عنده بفنون الاحتفال، على غرار ما ذهب إليه يوسف إدريس فى الفرافير وعبد الرحمن عرنوس على مستوى آخر

المراجع:

ـ المكان المسرحى فى المجتمع الحديث، مجموعة من المؤلفين منشورات المركز الوطنى الفرنسى للبحث العلمى باريس ١٩٨٨.

ـ الشامات السبع، مسرحية للطيب الصديقى، منشورات إيديف سنة ١٩٩١ الدار البيضاء.

ـ مجلة الآداب البيروتية، عدد ٢/١، يناير / مارس السنة ٣٥ سنة ١٩٨٧.

ـ مجلة الأقلام العراقية، عدد ٦ سنة ١٩٨٠.

مسرح
سعد الله ونوس

فخرى صالح *

إلى سعد الله ونوس فى محنة مرضه

١ـ

يقدم مسرح سعدالله ونوس مثالا على الانتقال من مسرح الأفكار إلى المسرح التعليمى الذى يضع هدفا أساسيا له، يتمثل فى إشراك الجمهور فى الفعل الماثل على الخشبة. ولا يعنى هذا أن عملية تطور الكتابة المسرحية لدى الكاتب المسرحى السورى قد اتخذت خطا تصاعديا فيما يتعلق بعملية الانتقال من مسرح يصلح للقراءة إلى مسرح تعد فيه الرؤية الإخراجية، وحركة الممثلين على المسرح ، والمشاركة الفعلية التى يسهم بها الجمهور، جزءا لا يتجزأ مما يقصد المؤلف المسرحى أن يحققه من معنى فى مسرحياته. فلقد أملت ظروف كتابة المسرحيات على سعد الله ونوس ـ وكذلك معرفته بتقنيات المسرح وأشكاله والقفزات التاريخية التى حدثت فى النوع المسرحى ـ شكل مسرحياته. ونحن نلحظ فى أعماله الأولى التى تمثلت فى المسرحيات القصيرة، التى نشرها فيما بعد فى كتابين اثنين (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى) و (فصد الدم ومسرحيات ثانية)، اهتماما بتوضيح بعض الأفكار الفلسفية التى تحدرت إليه من قراءاته الوجودية، بصورة أساسية، حول معنى الوجود الإنسانى وطبيعة السلطة، وهى أفكار ستتكرر فى أعماله التالية عملا بعد عمل، رغم اختلاف الصيغ وطرق التعبير عن هذه الأفكار من خلال بناء الشخصيات والتقنيات المسرحية التى استخدمها.

لقد كتب سعدالله ونوس مسرحياته القصيرة فى السنوات الأولى من الستينيات، أى قبل نشوب حرب يونيو (حزيران) عام ١٩٦٧ ، ولم يكن حتى ذلك الحين قد ذهب إلى الدراسة فى فرنسا أو اطلع بعد على مسرح بريخت الملحمى الذى كان له أعمق التأثير على نظريته فى المسرح، ورؤيته دور المشاهدين والعلاقة التى تربط الخشبة بالصالة، وكذلك على بعض نصوصه الأساسية

* ناقد مسرحى، الأردن.

التى كتبها فيما بعد. وهو يشير فى حوار أجراه معه الناقد المسرحى فؤاد دوارة إلى أنه حين كتب مسرحياته القصيرة كان يكتب «مسرحيات للقراءة»، وأنه ظل فترة طويلة يكتب مسرحيات وليس فى ذهنه «أى تصور لخشبة المسرح»(١). ومع ذلك، فإن تلك المسرحيات الذهنية يمكن أن تمثل على الخشبة عبر إعادة صياغة وصف المشاهد وتقديم رؤية إخراجية تناسب مسرحيات ونوس القصيرة، التى كتبت من أجل توضيح مجموعة من الأفكار التى تلح على مسرحه فى جميع مراحله؛ أقصد تلك الأفكار التى تتناول معنى الإنسان وطبيعة العلاقات التى تربط ما بين البشر والطبيعة التحكمية للسلطة، التى أعتقد أنها الفكرة الرئيسية التى ظلت مسيطرة فى أعمال ونوس المسرحية، وصولاً إلى العمل الأخير الذى كتبه (طقوس الإشارات والتحولات).

تقوم مسرحية (بائع الدبس الفقير)(٢) على فكرة أساسية هى «أن طبيعة المؤسسة الأمنية طبيعة جوهرية» لاتتغير رغم تغير الظروف والأحوال. ويبدو بناء الحدث المسرحى موظفاً لخدمة هذه الفكرة. إن ونوس، رغم حداثة تجربته فى الكتابة المسرحية، يستطيع فى هذا العمل المسرحى القصير أن يقدم عملاً مشوقاً قادراً على جعل المشاهد يتحد مع شخصية بائع الدبس الفقير «خضور» والتعاطف معه. إن خضور الذى يبيع الدبس وينتظر أن تضع زوجه مولوداً جديداً يقع فى حبائل المخبرين الباحثين عن فرائس جديدة، رغم أنه شخص لا تعنيه السياسة ولا يهمه فى هذه الدنيا إلا الحصول على رزق عياله. وتضم المسرحية، بالإضافة إلى شخصية خضور، شخصيات المخبرين متغيرة الأسماء والمتطابقة فى الوظيفة، كما تضم جوقة من التماثيل التى تقوم بوظيفة الكورس فى المسرح اليونانى، منبهة الجمهور إلى المعنى الذى تفيد به الأحداث.

شخصية خضور الساذجة تنسحب بعد سجنها للمرة الثانية إلى الداخل شيئا فشيئا، ولكن الحذر الشديد الذى تتمتع به لا يفيدها. إننا إزاء شخصية سلبية عاجزة بسبب الجهل والانغماس فى عملية البحث عن لقمة العيش. ورغم أن المؤلف ينسى فى بعض الحوارات التى يضعها على لسان هذه الشخصية، المستوى الثقافى لها، فإن خضور هو مثال الشخص العاجز عن الدفاع عن نفسه بسبب قوى القهر والاستلاب التى تعاقبه على ما لم يفعله، وعدم قدرته على فهم الواقع من حوله. فى الصفحات الأخيرة من المسرحية يردد خضور مرتين كلاما عن النسر الذى ذاب جناحاه(٣)، فى إشارة إلى أسطورة إيكاروس الذى يذوب جناحاه بسبب حرارة الشمس اللاهبة. إن الإحالة إلى الأسطورة اليونانية الشهيرة تختزل المعنى الذى قصد ونوس إسباغه على الأحداث فى مسرحيته، كما أن رؤية الكاتب فى (مأساة بائع الدبس الفقير) شديدة القتامة، سواء فى معالجته شخصية خضور أو تصوره كيفية موته على يد المسوخ غير البشرية فى نهاية المسرحية. وعلى الرغم من عدم توافق الإشارة إلى إيكاروس مع العالم الثقافى لشخصية خضور، فإن تركيز الكاتب على الطبيعة الذهنية لأعماله المسرحية فى تلك الفترة التى كتب فيها مسرحياته القصيرة يجعل من الشخصيات مجرد ناقل للأفكار التى أراد الكاتب إيرادها على ألسنتها وشخصية خضور هى المعبر عن أفكار الكاتب، إضافة إلى جوقة التماثيل التى يتهشم الواحد منها بعد الآخر كلما وقع الظلم على خضور، وتختفى من على خشبة المسرح عندما تظهر المسوخ وتطأ بأقدامها، غير مبالية، كيان خضور الهزيل المتهاوى، وتتركه ميتاً بلا جسد سوى سائل أصفر يقع الأسفلت، فى إشارة غير مباشرة إلى «صرصار» كافكا.

تقوم الجوقة بتعديل موقفها مما يجرى، وهى الجماعة الوحيدة فى المسرحية التى يطرأ تغير إيجابى على موقفها. إن خضور يبقى على سلبيته حتى وهو يموت ميتته الشنيعة دوساً بأقدام المسوخ. أما جوقة التماثيل التى

تتهشم، فى إشارة خوف أو تعاطف، فإنها تنشد فى نهاية المسرحية:

«اندثر.. اندثر..

وتحطمت تماثيل أخرى..

وفى ضمير الساحة لاتزال حكايات لم ترو

حكايات عن بائع البرتقال.. عن بائع البصل

عن موظف مصلحة المياه.. عن طالب المدرسة

عن حارس مصنع الكونسروة.. عن السكرتيرة الجميلة..

وطفل الحضانة لم تحمه الحداثة

كلا.. كلا.. ليس نعاسكم ما يقتل فى الحلوق الكلمات

لا تنسوا أن التماثيل تهشم وتضرب

الخوف.. الخوف والريبة

لكن لا تلحوا..

كل الحكايات متشابهة

وثغرات التفاصيل الصغيرة

تسدها الخيالات الذكية.

صمتا.. صمتا.

ما نحن إلا تماثيل فى الساحة

نحن الناس الذين كانوا (يسدل الستار)

والذين ليسوا الآن» (ص:٤٢).

يتضح لنا، فى هذا النشيد، حضور الموقف العبثى الأول لجوقة التماثيل، التى تتحطم واحدا بعد الآخر خوفا ورعبا وتسليما بقدر البشر وقدر التماثيل التى هى نسخ عن البشر وتمثيل لواقعهم، جنبا إلى جنب مع الإشارة الحية إلى قدرة التماثيل ـ البشر على التهشيم والضرب. تلك، إذن، هى بقعة الضوء الوحيدة وسط هذا القتام الذى ينتشر فى هذا العمل المسرحى الأول لسعدالله ونوس.

(الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) هى امتداد للمسرحية السابقة. الأحداث تقع فى الساحة نفسها، وما يوحد المسرحيتين ويجعل الثانية امتداداً للأولى هو حضور الجوقة على صورة تماثيل أربعة ووجود المخبر الذى يصبح هو الحاكم الآن، من يغتصب خضرة بعد أن أوقع فى المسرحية السابقة بخضور وأدى إلى موته.

تبدأ المسرحية بلافتة تقول مايلى: «ما فائدة التاريخ إن لم يكن يسمح لنا بالتنبؤ»، فى إشارة إلى ضرورة الإفادة من أحداث التاريخ لاكتساب قدر من مقاومة الظلم الذى وقع على بائع الدبس الفقير فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم، والتى يقول الكاتب فى وصفه للمشهد: إن أحداثها تفضى إلى أحداث المسرحية الحالية. إن استخدام اللافتات المسرحية والحكم والإشارات سوف يصبح جزءاً من مسرح سعدالله ونوس فى مرحلته التالية، لكن اللافتة التى أشرنا إليها تنبئ بما ستصير إليه تجربة الكاتب المسرحية.

(الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) قراءة للواقع السياسى بصورة مواربة، إشارة إلى ولادة دولة المخبرين ثم موتها وعودتها إلى الحياة مجدداً. المخبر الذى رأيناه فى المسرحية السابقة يبحث عن فريسة يمسك الآن بمقاليد السلطة ويحاول الاستيلاء على جسد خضرة الذى استباحه الحكام السابقون الذين خلفهم حسن واستولى على السلطة من بين أيديهم. إن خضرة التى تحمل بعدا رمزيا، ويمكن اختزالها بصورة من الصور إلى الوطن الذى اغتصبه الحكام، وصولا إلى الحكام ـ المخبرين، تدخل ملكوت الجنون، ورغم ذلك ترفض أن تغتصب

مرة أخرى من قبل الحاكم ـ المخبر الجديد الذى يهدد باجتثاث الرغبة فى التمرد قبل ولادتها. ملامح الحاكم الجديد تشبه ملامح المخبر «حسن»: وجهه متطاول وذقنه كلبية (ص: ٥٤)، وهو يصف نفسه بأنه قادر على «اختلاس الخواطر قبل أن تتشكل»[٤] (ص: ٦٠).

تتطور شخصية المخبر فى هذه المسرحية للتطابق مع شخصية الدكتاتور الذى يموت فى النهاية، بفعل إصرار غريمه الغامض على إرسال رسول إليه على هيئة صبى لا يشعر بالألم عندما يمثل به الحاكم ـ المخبر ويقطع لسانه مرة بعد مرة ثم يقتله ليعود إلى الحياة بعد كل مرة يقتله فيها. والميتة التى يختارها الكاتب للمخبر هى الموت بالحكة، إذ يحك الحاكم ـ المخبر جلده إلى أن يتساقط لحمه قطعة قطعة على المسرح. إن هذا المشهد غير المتوقع يرمز إلى تصاعد غيظ الدكتاتور الصغير من قدرة الصبى مقطوع اللسان على الثبات فى وجه التعذيب، ثباتا لا يوحى بأنه من البشر، وقدرته على الكلام وإيصال الرسالة مع تكرار استئصال آلة الكلام لديه. وللحقيقة، فإن شخصية الصبى تظل غامضة، إلا إذا فسرنا المسرحية تفسيرا غيبيا، بمعنى أن الخلاص يتنزل من قوة علوية، وهناك إشارات يمكن الاستناد إليها فى المسرحية لتقديم هذا التفسير الميتافيزيقى للعمل. تقوم جوقة التماثيل، التى بقى منها أربعة تماثيل، الآن، بالتعليق على كلمات المخبر المتغطرس ومحاولته استمالة خضرة إليه، و «تزحف من لدن التماثيل دمدمة غامضة النبرة بلا اتجاه: الرب يبصر..» (ص: ٥٧)، فيقوم الحاكم ـ المخبر بتحطيمها واحداً بعد الآخر.

يوضح هذا التضافر بين ما تنطق به التماثيل من كلمات، وما تعبر به من احتجاج على الوضع الكابوسى الذى يعيشه الناس فى ظل استبداد السلطة وعنفها ودمويتها، وماتمثله شخصية الصبى ـ الرسول المجهول الذى يرسله كائن علوى مجهول يطلق على الحاكم ـ المخبر كذلك نملاً غير مرئى يأكل جسمه قطعة قطعة، الرسالة الميتافيزيقية للمسرحية التى تحاول أن ترد على الاستبداد الذى دفع الناس إلى ملكوت الجنون باستقدام خلاص علوى للبشر. وليست قيامة التماثيل، فى نهاية المسرحية، إلا تعبيرا عن هذا الخلاص وعودة الحياة إلى التماثيل الرمزية بعد زوال الاستبداد والظلم[٥].

ـ٢ـ

المسرحية التالية فى كتاب مسرحيات سعدالله ونوس الأول تدور فى سياق مختلف قليلا عما شهدناه فى المسرحيتين السابقتين. إنها، رغم محاولتها رسم التفاوت الاجتماعى الحاد بين البشر، وتأكيدها أن السلطة تخدم الأغنياء فقط، تزدحم بحوار عبثى حول الحياة والموت، كما أنها تنتهى ـ وهذا هو الأهم فى المسرحية ـ نهاية عبثية. نصادف فى (جثة على الرصيف)[٦] أربع شخصيات: متسولان أحدهما ميت والآخر يرتعد من البرد ويبدو أنه فى حالة نزع، كما نصادف شرطيا ورجلا يرتدى ملابس جلدية سوداء يقود كلبا نعرف ـ من خلال إشارات صاحبه الغنى، مالك القصر الذى تقع بالقرب منه أحداث المشهد المسرحى ـ أنه جائع. وتقوم حبكة المسرحية على موت المتسول الثانى من البرد وحيرة الشرطى الذى يحاول طرد المتسولين، الحى والميت، من جانب القصر. وعندما يجئ الرجل صاحب الملابس الجلدية يعرض على المتسول الحى بيع رفيقه له، لكنه عندما يعلم أنهما مجرد صديقين يرفض أن يدفع له ثمن الجثة ؛ لأن ثمن الجثة فى هذه الحالة يؤول إلى خزينة الدولة. الجانب المؤثر فى هذه المسرحية ليس حدث بيع الجثة وقيام الشرطى بالتأكد، تنفيذا لأوامر الرجل الغنى صاحب الكلب، من عدم تعفن الجثة، بل الموقف الدرامى الناشئ عن محاولة المتسول الحى انتزاع ملابس المتسول الميت فى محاولة يائسة منه البقاء على قيد الحياة فى تلك الليلة القارسة البرد.

لقد قلت، فى السطور السابقة، إن عناصر مسرح العبث تشكل العمود الفقرى لهذه المسرحية القصيرة، لكنها لا تخرج فى منظورها عن منظور المسرحيتين السابقتين فى تركيزها على حضور السلطة العنيف. ولسوف نرى فى مسرحية كتبها سعد الله ونوس بعد سنوات- (طقوس الإشارات والتحولات)- كيف أن الكاتب يعود إلى موضوع تضافر التشكيلات الإيديولوجية التى تتقاسم تمثيل السلطة وتعاونها معا فى وجه الطبقات الدنيا الفقيرة فى المجتمع . إن موضوع السلطة ومعناها وكيفية اشتغال آلياتها هو موضوع مركزى فى عمل الكاتب، ويمكن القول إنه الموضوع الوحيد الذى يشغل مسرحه؛ سواء فى بداياته أو فى ما أنتجه من مسرحيات فى السنوات الأخيرة.

مسرحية (الجراد)[٧] هى أيضا ذات أجواء عبثية، ولكنها هذه المرة تأخذ شكل حلم، كما يشير الكاتب فى عنوانه للمسرحية. إنه كابوس رجل يعانى من وخز ضمير تجاه أخيه المريض الذى كان يتعرض لأذى أخيه السليم خلال الطفولة، كما أن العقل الباطن للأخ السليم الذى يبالغ، حسب حوار الزوجة، فى الاعتناء بأخيه المريض، يشتغل فى الحلم - الكابوس ، ليرينا كيف أن قوى متضادة تتصارع داخل الأخ. إنه يعانى من تأنيب الضمير بسبب ما فعله بأخيه فى الطفولة والصبا، ويتمنى فى الوقت نفسه موت أخيه المريض ليفوز بزوجه، ويخاف أيضا من أمه التى تحول فى الحلم دون فوزه بزوجة أخيه. المسرحية لاتتمتع كما رأينا بعمق المسرحيات الثلاث السابقة، وإن كانت تدخل مسرح ونوس أرضا أخرى هى أرض التحليل النفسى الذى يستخدم - أدوات له - بيئة اجتماعية ممثلة وعالما يمكن أن نرده إلى المفاهيم الأسطورية حول قتل الأخ، والملامح الأوديبية التى تتبدى فى الحلم بحلول الأم محل زوجة الأخ، لكن كقوة مانعة من ارتكاب الخطيئة مع زوجة الأخ.

إن الملفت فى أعمال سعد الله ونوس الأولى هو أنها تكشف عن بحث الكاتب الغنى عن مصادر لمسرحه، منطلقا من الأحداث السياسية التى كانت حينها تعصف ببلده (الانقلابات المتوالية وبروز مفهوم السلطة بصورة عنيفة)، ومازجا ذلك كله بتأثيرات التحليل النفسى، الذى يبدو أنه كان يتعرف معالمه الأولية من خلال قراءاته وهو شاب، وبعناصر مسرح العبث وروايات كافكا التى تتخذ من الكابوس مادتها التى تبنى عليها عالمها الروائى. لكن ذلك لايعنى إسقاط الجدة عن المسرحيات الأولى للكاتب؛ لأننا فى الحقيقة نعثر فى هذه المسرحيات على العناصر الفكرية الأولى المشكلة لمسرحه، على البحث الدائب عن مفهوم السلطة الذى أزعم أنه جوهر بحثه المسرحى والعنصر الوسواسى التسلطى الذى لازمه فى كل ماكتبه من مسرح.

-٣-

لاشك أن مسرح الكاتب فى بداياته كان مسرح أفكار، لا بالمعنى الذى يقصده بعض نقاده عندما يتحدثون عن مسرحه الذهنى واصفين بذلك مسرحياته الأولى، بل بمعنى أن ونوس فى العالم المسرحى الذى شاده فى مسرحياته القصيرة كان يجعل الأفكار تحيا على خشبة المسرح. إن شخصياته فى معظم مسرحياته القصيرة هى فى الحقيقة شخصيات من لحم ودم وليست شخصيات ذهنية تعادل أفكاراً، لكن ما يلفت نظر القارئ فى هذه المسرحيات هو أن هاجسها الملح هو تقديم شخصيات وأحداث تجلو أفكاراً ذات طابع كونى يرتبط بمصير البشر جميعا، بعلاقاتهم وأحلامهم وكوابيسهم. يحكم هذا البحث الفكرى، باستخدام الشكل والأدوات المسرحية، مجموع المسرحيات التالية التى نشرها ونوس تحت عنوان (فصد الدم ومسرحيات ثانية)[٨]، إشارة إلى إنتاجها بعد المجموعة الأولى من المسرحيات قبل هزيمة حزيران ١٩٦٧ كذلك. وهى، برغم تفاوت موضوعاتها

واقتراب بعضها من الظروف العامة فى العالم العربى فى تلك الفترة الزمانية التى تعود إلى النصف الأول من الستينيات، تظل تمثل مسيرة ونوس الفكرية من خلال البحث المسرحى. (المقهى الزجاجى)[9] تتخذ من البيئة الفقيرة لمقهى له واجهة زجاجية مكانا لتجلية العلاقة الصراعية بين الآباء والأبناء، بين الأجيال القديمة والأجيال الجديدة. ورغم أن الحدث المسرحى يتخذ بعدين اثنين أحدهما واقعى والآخر مفهومى ذهنى، فإن قدرة الكاتب على إدماج البعدين معا لا تجعل القارئ ـ المشاهد يحس بتسلط البعد الذهنى على المشهد المسرحى. ولقد توصل الكاتب إلى هذه المعادلة من خلال الحوار الذى يدور بين أنسى وجاسم، الأول مهموم بنضوج ابنه وتهديده الأب باحتلال مكانه فى هذا العالم، أما الثانى، فلا يشغله سوى نتيجة لعبة الطاولة التى تدور بينه وبين أنسى. ويمكن للقارئ أن يتبين الانفصام الحاد بين استقبال كل من أنسى وجاسم للأحداث من حولهما. الثانى مطمئن لقدرته على تحقيق الانتصار على جيل الأبناء وسحقهم، بينما الأول يكاد يشله الرعب من قدرة جيل الأبناء على امتلاك سلطة الأب بين يديه من خلال الانتفاض على جيل الآباء. إن جاسم يشير فى معرض حديثه إلى أنسى عن مجريات لعبة الزهر التى تدور بينهما؛ إنه لا يحب «الأدوار الغامضة» (ص: ١٨)، لكننا نعلم، من خلال ردود فعل أنسى، أنه لا يشير بذلك إلى لعبة الزهر وحدها بل إلى موضوع الحوار الذى يدور بينه وبين شريكه فى اللعب. إنه يشير بحديثه إلى دوره فى الحياة بوصفه كهلا. لكن فى الوقت الذى يأخذ فيه وقع الزمن وتهديد الأجيال الجديدة بالحلول محل الأجيال القديمة طابعا وسواسيا كابوسى الوقع على أنسى، فإن رد فعل جاسم هو الغرق فى اللعب رافضا الاعتراف بوجود تهديد. تبدو الشخصيتان وقد رسمتا للتعبير عن موقفين مختلفين من الحياة، حتى إن ما تنطق به شخصية جاسم على سبيل الإيحاء بالانغماس فى الحوار الميتافيزيقى الذى يديره أنسى يبدو، فى الحقيقة، منفصلا عن سياق ردود فعل الشخصية، يبدو كلاهما موضوعا على لسان الشخصية لخلق تصاعد درامى للحوار. أما شخصية أنسى، فإنها مستغرقة فى حوارها الميتافيزيقى حول علاقة جيل الآباء وجيل الأبناء[10]، إلى حد أنها تنهار فى النهاية عندما تغرق فى كابوس انتفاضة جيل الأبناء على جيل الآباء وتبدأ فى تخيل مشهد انهيار المقهى على رءوس زبائنه الأربعينيين وهجوم الأبناء يقودهم ابن أنسى على المقهى وإمطاره بالحجارة. الشخصيات الأخرى تبدو غامضة، بمن فيها صاحب المقهى الذى يقضى سحابة وقته فى المقهى يبحث عن برغوث يصطاده (فى إشارة، كما يبدو، إلى الطابع العبثى لحياة الشخصيات التى تقضى جل وقتها فى الجلوس على المقهى)، لكنها تخدم فى إضفاء طابع حيوى غامض على المشهد المسرحى.

ما ينبغى قوله عن هذا العمل المسرحى القصير، هو أن الكاتب فى وصفه المشهد وملامح الشخصيات قد أعطى حكم قيمة على الشخصيات. إنه يجردها من الملامح، يمحو الحيوية من الوجوه ويصف أجساداً بلا روح، عالما ينبغى أن يذهب.

«المكان مقهى ككل المقاهى، إلا أن جدرانه مصنوعة من زجاج سميك، علته صفرة خفيفة تنبئ بالقدم و الإهمال معا. تظهر فى المقدمة طاولة جلس عليها أنسى– تخطى الأربعين ببضع سنوات، رأسه متطاول، انحسر الشعر عن جبهته فى هلال غامق السمرة مغضن، ووجهه قناع قديم تناثرت على صفحته ملامح مبتذلة، الأنف المفلطح، والفم الرخو الذى يتهدل على جانبى فكين اصطناعيين، والعينان المتربتان اللتان تتشابك فيهما عروق دموية، غامقة الحمرة.. وقبالته

على الطرف الثانى من الطاولة جلس جاسم ـ ربما بلغ الخمسين، يميل إلى السمنة، يمسك بيده اليسرى مرشف نرجيلة. وكل ما فيه منته كالقناعة الخالدة: الوجه والعينان، وتعبير الرجل ككل.

وراءهما المكان مزدحم بطاولات عديدة، اكتظ حولها الرواد الذين تخطوا أيضا الأربعين. ما يلفت النظر فى جميع الزبائن تقريبا هو تشابه وجوههم التى تلوح وكأنها خضعت لتغيير بطئ محا ميزاتها الأولى، وغلفها بمسحة تفهة تتكرر فى وجوه كل الجالسين. العيون الضائعة خلف أجفان بلا رموش تضفى على الوجوه تعبيرا جافا.. فارغا. والقسمات المتهدلة التى يتغلغل فيها «نسيان عميق وغائر» يرش عليها تلاشيا صامتا» (ص: ٥-٦).

لقد قصدت من إيراد هذا الوصف المطول للبيئة المكانية والشخصيات، أن أدلل على انحياز الكاتب ضد الشخصيات. إن عددا من الأوصاف الأخلاقية التى تحط من شأن الشخصيات يتكرر فى هذا الوصف، مما يشير إلى الحكم المسبق على الشخصيات بالملامح الممحوة والتلاشى الصامت، وفى النهاية بالغياب فى الكابوس أو فى النسيان.

لقد قلت من قبل إن الموضوع الرئيسى لمسرح سعد الله ونوس هو تحليل طبيعة السلطة وكيفية عملها، وهو منذ كتب مسرحياته القصيرة قبل عام ١٩٦٧ حاول أن يعالج مفهوم السلطة وتمظهراتها وآليات عملها بطرق مختلفة، رأينا بعضها فى (مأساة بائع الدبس الفقير) و(الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا). ونحن نقع على الموضوع نفسه فى مسرحية (لعبة الدبابيس)[١١] التى تدور فى مقهى أيضا، وهو ـ كما نلاحظ ـ المكان المفضل للكاتب الذى يدير فيه أحداث مسرحه، وسوف يفكر به لاحقا بوصفه البيئة الأكثر ملاءمة لعرض مسرحياته. هناك أربع شخصيات هى «شدّود» و«برهوم» و«التابعى» و«البيشانى»، وهى شخصيات قصد منها أن تقدم معادلات وظيفية للسلطة وأتباعها. شدود يوصف بأنه شخص منتفخ مثل البالون، أصفر اللون وملامحه تبدو مرسومة بصورة فاقعة ومنفرة فى الوقت نفسه. إنه يتحدث طوال الوقت مع شخص غير مرئى ويمتدح نفسه، ونحن فى الوقت نفسه نسمع أصواتا مزدوجة تؤمّن على كلامه. يقوم برهوم الذى يجيد ألعاب السيرك بثقب شدود - البالون فينفجر. فى تلك اللحظة، يدخل المشهد رجلان غاضبان هما التابعى والبيشانى يندبان حظهما بسبب انفجار شدود، وتنتهى المسرحية بأن ينفخ أحد الرجلين برهوم ليحل محل شدود، ويبدأ فى الكلام بالطريقة نفسها مادحا نفسه وموجها الكلام إلى شخص غير مرئى.

ترسم هذه المسرحية، رغم بساطة رموزها، نمطين اثنين من أنماط الوجود: السلطة الفارغة وأتباعها الذين يهيئون لها العظمة فتصدق الأمر وتبدأ فى التصرف بطريقة مثيرة للضحك. إن السلطة الفارغة تصور على تلك الهيئة الكاريكاتورية ويسند وجودها الفارغ إلى وجود الأتباع الذين لا يجدون معنى لوجودهم، هم أنفسهم، فى غياب السلطة المنتفخة مثل بالون فيصنعون تلك السلطة إن غابت [١٢].

سوف يعود الكاتب إلى تحليل طبيعة السلطة فى مسرحية (الملك هو الملك) التى سيوسع فيها فكرته حول السلطة وطبيعتها الجوهرية التى لا تكترث بالأشخاص الذين يشغلون كراسيها، بل إن الوظائف التى يحتلها الأشخاص هى التى تعطى وجودهم معناه وتضفى عليهم الهيبة و «هيلمان» السلطة. ومن الواضح من قراءة مسرح ونوس من بدايته إلى آخر مسرحية أنتجها، أنه من

المسرحيين العرب القلائل الذين يطورون فى مسرحهم أفكارهم الرئيسية منضجين إياها من عمل مسرحى إلى عمل آخر، وهو الأمر الذى يضفى على مسرحه شخصية متماسكة، ويجعل القارئ أو المشاهد يدرك قماشة المفكر الذى ينطوى عليه الكاتب.

٥ ـ

هناك مسرحية أخرى من بين المسرحيات المنشورة فى كتاب (فصد الدم ومسرحيات ثانية) يمكن الحديث عنها بوصفها استكمالا لسياق المسرحيات السابقة على «المرحلة الحزيرانية» فى عمل سعد الله ونوس، وهى مسرحية (عندما يلعب الرجال)(١٣). ويشير هو نفسه فى تذييله للمسرحية إلى أن تلك المسرحية تندرج فى إطار مسرحيات كان ينوى كتابتها ويجمعها عنوان واحد هو «الألعاب»، لأن المسرح «من خلال أساسه الوهمى كلعبة يطمح أن يكون نموذجا أبرع للعبة الحياة» (ص: ١٠٧). يوضح هذا التوصيف القصير للكاتب طبيعة المسار الذى كان - سيأخذه عمله لو لم تقع كارثة حزيران التى أدت إلى اهتزاز الطمأنينة والقناعات (ص: ١٠٧). إن مسرح ونوس خلال المرحلة التى سبقت مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) كان يدور باحثا له عن ملامح. وأظن أن الكاتب، مع اعتقاده بأن مسرحه بعد ١٩٦٧ قد اختط لنفسه مسارا جديدا، يدرك بلا أى شك أن الموضوعات التى كانت تشغله، من حيث هو كاتب مسرحى، ظلت هى نفسها التى تشغله طوال مسيرته المسرحية.

(عندما يلعب الرجال) لعبة مسرحية تدور حول مجموعة من الأشخاص الذين يمثلون نماذج مختلفة للنظر إلى الحياة. هناك شخصيتان (عمر وداوود) تنظران إلى الحياة من زاوية الربح أو الخسارة، فى إشارة رمزية إلى التفكير الرأسمالى الحديث. وهناك شخصية عبدالعليم المفكر الحالم بتقدم البشرية، إضافة إلى تيسير الرجل الكهل الذى يرى فى عبدالعليم مثال الشاب الذكى المستنير. هناك أيضا عجائز، رجال ونساء، يلعبون لعبة «الاستغماية»، ويواصلون اللعب فى الوقت الذى تجرى فيه أحداث المسرحية التى تنتهى بمقتل عبدالعليم الذى يحاول الفصل بين عمر وداوود عندما يختصمان على نتيجة اللعب وربح أحدهما وخسارة الآخر.

المسرحية، كما نلاحظ من خلال التلخيص القصير الذى قمت به، تدور حول فكرة الخير والشر واللعب الذى هو جوهر الحياة البشرية، كما يشير ونوس فى بداية المسرحية. لكن ما تنتهى المسرحية إليه هو أن الجوهر العبثى للحياة يؤدى إلى موت الأشخاص الذين يحاولون تهدئة الصراع الحاد بين البشر الراكضين باتجاه أوهام الربح والخسارة. إن الكاتب يعود فى مسرحيته إلى أجواء العبث والعدمية التى شاهدناها فى بعض من مسرحياته السابقة. لكن الملفت فى المسرحية الحالية هو الطابع التخطيطى للمكان المسرحى، البيئة الاصطناعية التى يطالب ونوس المخرج بخلقها من أجل إيصال المعنى إلى المشاهد. يقول الكاتب: «الديكور إذن ليس تقليدا للواقع بل هو تقليد لتقليد الواقع. بمعنى آخر، الانتظام والشكل المدرسى للحديقة يجب أن يظهرا واضحين كى يعطيا فكرة عن واقع معين جديد» (ص: ١٠٨). ويتضح من إصرار الكاتب على خلق بيئة تشبه رسومات الأطفال أنه يريد من ذلك التشديد على طابع اللعب والتخطيطية، الذى يسنده بمشهد العجائز الذين يعبرون خشبة المسرح وهم يلعبون. إنه يشدد على مشهد اللعب المسرحى من خلال الوصف وتخطيط الديكور، ويعزز ذلك أيضا بلعبة العجائز التى تحتل حيزا محدودا من المسرحية.

لكن ونوس لا يتابع هذا البحث المسرحى التجريبى فى أعماله المسرحية التالية. لقد غيرت هزيمة حزيران، كما كتب فى تذييله لمسرحيته السابقة (١٤)، من طبيعة رؤيته للحياة وبالتالى للمسرح، وسوف نرى فى مسرحيات تالية له أنه قد جعل من الهزيمة الحزيرانية

موضوعا لتفحص الواقع العربى الذى كان حاضرا بصورة رمزية فى أعماله السابقة على (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

٦ـ

على الرغم من أن مسرحية (فصد الدم)[١٥] كتبت عام ١٩٦٣، فإنها تدشن بموضوعها الذى اختارته، «القضية الفلسطينية»، مرحلة جديدة فى عمل الكاتب. فهى تختار موضوعا يلزم لمعالجته شئ من المباشرة والانتقال إلى شكل المسرح السياسى الذى سيتبلور فى عمله التالى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

(فصد الدم) تعتمد فى بنائها على ركيزتين أساسيتين من ركائز البناء المسرحى: الشخصيات ووصف المشاهد الذى يأخذ مساحة ملحوظة فى هذا العمل. الشخصيات الرئيسية ثلاث هى «عليوة» و «على» و«شاب» يلتقيه عليوة حاملا مذياعا يدور به من مكان إلى مكان ليعرف أحوال الدنيا من حوله. ما يجمع الشخصيات الثلاث حرقتها الداخلية بسبب ضياع فلسطين، لكنها تختلف فى ردود أفعالها على ما حدث. إن الضياع وفقدان الهدف واليأس والحزن الشديد والإحساس بالخواء هى ما يخيم على المشهد ويتحكم فى ردود فعل الخشبة. «عليوة» يهرب إلى الخمر يدفن فيها حزنه وضياعه، أما «على»، فهو يدور على الخشبة باحثا عن حل، عن طريقة للرد على ما حدث ثم يقر قراره على قتل نصفه المعطوب الآخر، على قتل «عليوة». أما الشاب فيبدى اشمئزازه من أعلام الدول العربية المحيطة بفلسطين، وينجرف بسرعة إلى موقف «عليوة» العدمى ويشاركه شرب الخمر عله ينسى كل الهذر الذى أدمن سماعه فى المذياع. ويعزز الكاتب حضور هذه الشخصيات الثلاث بشخصية الصحفى الذى يأتى لعمل تحقيق لا يكشف حقيقة مشاعر الناس، بل يرضى رئيس التحرير الذى يريد بدوره أن يرضى سيده الحاكم بتزييف الحقيقة وتشويه وجهها. وفى الخلفية تماما، هناك جموع صامتة تكتفى بهز الرءوس تعبيرا عن «أقسى أنواع الخواء الحزين» (ص: ٦٧). إنهم فى الحقيقة يقومون بدور الجوقة التى استخدمها الكاتب فى مسرحيتى (مأساة بائع الدبس الفقير) و (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا)[١٦]. وتؤمن هذه المجموعة الصامتة، التى تكتفى بالتمثيل الإيمائى الذى يعبر عن سيطرة تعبير الذهول على الوجوه والحركات، تنويرا للمشهد كله، خلفية لحركة الشخصيات الرئيسية الثلاث على خشبة المسرح وإضاءة معنوية لمطاردة «على» لـ «عليوة» اللذين نتبين من طريقة تصوير الكاتب لشخصيتهما أنهما شخصية منقسمة على ذاتها، ولهذا تأخذ مطاردة الأول منهما الآخر بعداً رمزياً ومحاولة مجازية للتعبير عن انقسام الذات (الفلسطينية والعربية) على نفسها، وبحث هذه الذات عن مخرج لحالة الكساح التاريخى التى سادت بعد وقوع كارثة ١٩٤٨.

أريد أن أشير أيضا، فى سياق الحديث عن هذه المسرحية، إلى أهمية الوصف المسرحى والشرح الذى يتخلل الحوار فيها. ففى مسرحياته القصيرة السابقة، تقشف ونوس فى وصف المشاهد المسرحية، وترك الشخصيات تميط اللثام عن وظائفها المسرحية وتقص الحكاية بنفسها على الجمهور. أما فى (فصد الدم)، فإننا نلحظ تدخلا للكاتب فى توضيح المشهد من خلال التقديم المسرحى الذى وضعه للمسرحية. وسوف يتنبه الكاتب فى مسرحياته التالية إلى أهمية وصف المشاهد وإضاءة البيئة المكانية التى تدور ضمنها الأحداث المسرحية، وذلك من خلال الإسهاب فى وصف بعض المواقف. لكن الملفت أكثر فى هذه المسرحية، هو استخدام القطع فى المشاهد تقليدا للسينما من أجل نقل صورة الهروب الجماعى للفلسطينيين عام ١٩٤٨. إن هذه الطريقة فى تقطيع المشاهد تذكرنا بما كان يفعله أرفن بسكاتور من «قطع للحركة الرئيسية [فى المسرحية]

بواسطة عمليات وصفية أو تفسيرية تتم عن طريق الأفلام أو اليافطات أو الخطاب الموجه نحو الجمهور»[١٧]. ورغم أن سعد الله ونوس لم يطور عمله في (فصد الدم) إلى الدرجة التي يلتقي فيها عمله مع عمل بسكاتور أو مسرح بريخت الملحمي، فإنه خطا، كما هو واضح، الخطوة الأولى نحو الانعتاق من شكل المسرح التقليدي الذي يحتفظ بالمسافة الفاصلة بين الخشبة وصالة العرض. إننا نشهد، في هذه المسرحية، البذور الأولى للمسرحين السياسي والملحمي في عمل الكاتب.

٧-

أشرت في حديثي عن (فصد الدم) إلى أن مسرح سعد الله ونوس قد خطا خطوة واسعة باتجاه الإفادة من التأثيرات الطليعية في المسرح المعاصر، خصوصا تجارب مايرهولد وبسكاتور وبرتولت بريخت. لكن اختيار الكاتب لشكل المسرح الذي يسقط الحائط الرابع، ويشرك المتفرجين في العرض، ويحرض الجمهور على اتخاذ قرارات سياسية، لم يجئ من مجرد إعجابه بالمسرح الطليعي الألماني، بل إن الوضع السياسي الذي ساد بعد الهزيمة قد قلب فهم الكاتب لأهمية المسرح ووظيفته. لقد كانت هزيمة حزيران محرضا قويا لكي يغير ونوس من شكل مسرحه، ويهجر تلك الصيغة الذهنية للكتابة المسرحية التي ظلت مهيمنة على عمله المسرحي قبل الهزيمة. في (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) [١٨]، ينضج العمل المسرحي لدى ونوس مستفيدا من جميع الخبرات المسرحية التي اكتسبها من خلال قراءاته ودراسته للمسرح في فرنسا. ولقد أصبح جرح الهزيمة الغائر محرضا قويا، مكنه من كتابة عمل مسرحي مدهش في تأثيره وحيويته وملامسته الحارة لمشهد ما بعد هزيمة حزيران الحزين.

(حفلة سمر..) تستخدم أسلوب الحكاية داخل الحكاية، أو المسرح داخل المسرح، لدفع المشاهد برفق نحو المشاركة العملية في الحدث المسرحي. ورغم أن المشاهد يعرف أن العرض معد مسبقا ومن يشاركون من الصالة في العرض هم ممثلون أيضا، فإن تغريب المشهد على الطريقة البريختية بكسر الإيهام بالواقع سيدفع المشاهد إلى التنبه إلى دوره الفاعل بوصفه ناقداً لا بوصفه متعاطفا أو مشاركاً وجدانيا في العرض. يقيم ونوس حبكة مسرحيته على خلاف بين المؤلف والمخرج على العرض، وانسحاب المؤلف من العرض في اللحظة الأخيرة عندما يشعر أنه يشارك في تزييف الحقيقة. شكل العرض، وأفكاره الرئيسية، هما من بنات أفكار المخرج، والمؤلف المسرحي؛ لم يفعل شيئا سوى تنظيم هذه الأفكار لكي تناسب العرض المسرحي، والأفكار التي كان يفترض أن تتحول إلى مسرحية تدور حول هزيمة حزيران. ولكنها تنسج حربا أخرى لا تمت بصلة إلى الواقع، وذلك في إشارة إلى صناعة تزييف التاريخ التي تبرع فيها السلطة وأعوانها. لكن المؤلف يجهض تمثيلية تزييف التاريخ، فيقرر المخرج ليلة العرض أن يعوض غياب العمل بأن يحكي حكاية تنصل المخرج من إتمام العرض للجمهور، طالبا منه أن يحكم على المخرج الذي أفسد تلك الليلة. وشيئا فشيئا، يتحول العرض إلى انقضاض للصالة على الخشبة، وإلى تحول الصالة إلى قاعة للنقاش السياسي على طريقة مسرح بسكاتور[١٩]. يشارك المؤلف المخرج في تمثيل مشهد الحديث الذي دار بينهما لإنضاج فكرة العرض، ثم يشارك في النقاش ثلاثة لاجئين يعيشون في الخيام بعد هروبهم من قراهم وقت وقوع الحرب، وسقوط قراهم في أيدي الأعداء، ثم يتحرك المتفرجون في صالة العرض ويتجهون إلى خشبة المسرح ويحلون محل الفرقة الموسيقية والراقصين الذين جلبهم المخرج ليعوض بهم غياب العرض المسرحي. إن المتفرجين يناقشون وجودهم وعلاقتهم بالسلطة وأسباب الهزيمة الفعلية، مستضيئين بحكاية اللاجئين الثلاثة الذين هربوا من قراهم بسبب جهلهم لما كان عليهم أن يفعلوه، وبسبب إهمال السلطة لهم؛ ثم يتحول النقاش

بين المتفرجين إلى مايشبه الثورة على الكساح الذى أصاب الأمة بعد الهزيمة. وحسب وصف ونوس للمشهد، فإن «مشاركة المتفرجين فى النقاش» تصبح «اندفاعات شبيهة بالانفجار. الحديث يجرهم وتسلسل الوقائع يغريهم. إنهم يتخطون فى قفزات سريعة حواجزهم الداخلية، ويمضون مع ما يثيرون من الشؤون فى حركة متنامية لا يمكن السيطرة عليها» (ص: ١٠٨). وهو يصف المشهد فى موضع آخر من المسرحية بأنه يأخذ «شكل المظاهرة» (ص: ١٣٠)، كما أنه يشير أيضا إلى أن الصالة بدأت «تأخذ شكل قاعة اجتماع حقيقية» (ص: ١١١). ولا يقطع مشهد تظاهرة المتفرجين على الخشبة إلا قيام السلطة ورجالها الحاضرين فى صالة العرض باعتقال المؤلف والمتفرجين الذين شاركوا فى النقاش بدعوى أن هناك مؤامرة مبيتة كانت تحاك فى العرض المسرحى لقلب نظام الحكم.

تتميز (حفلة سمر...) عن أعمال سعدالله نوس السابقة باهتمامها من الآن فصاعدا بالعرض المسرحى؛ إذ إننا نلاحظ الكاتب، ولربما للمرة الأولى، يفكر فى شكل العرض المسرحى، فى الوقت الذى يتبنى أسلوبا جديدا فى العرض المسرحى؛ يفيد بذكاء شديد من تقنيات مسرحى بسكاتور وبريخت، بما يشتملان عليه من تغريب وتحويل لصالة العرض إلى قاعة اجتماع، إلى برلمان حقيقى؛ كما أنه يفيد، من تقنية المسرح داخل المسرح التى تضفى على العرض طابعا حيويا، ويمكن المؤلف من أن يخلص إلى الهدف الرئيسى الذى أراد أن يحققه من خلال العرض. إن الكاتب، من خلال قلبه المراتبية الأزلية بين العرض والمتفرجين، يقود المتفرجين إلى الثورة على دورهم بوصفهم متفرجين تصنع لهم الأدوار وتفرض عليهم الحلول وتتخذ باسمهم القرارات. كما أن عكس استعارة خشبة المسرح/ النظارة، يعتلى المتفرجون الخشبة ويطالبون المخرج بالاستماع، ولو لمرة واحدة، وهو تعبير رمزى عن علاقة السلطة بالشعب، كما هو واضح من الحوار الذى يدور بين المتفرجين فى المسرحية. فجأة تتعرض هذه العلاقة الاغتصابية للفضح من خلال الحديث العضوى للناس الذين يصعدون، واحدا وراء الآخر، إلى خشبة المسرح. وتهتز السلطة مذعورة من انفجار وعى الناس وانكشاف الحقيقة أمام أعينهم. والمثير فى المسرحية ليس البعد الطليعى فى تصورها لشكل العرض وتخلصها من الشكل التقليدى الذى يحافظ على المسافة بين الخشبة والصالة بل قدرتها، فى تلك المرحلة التاريخية التى كتبت فيها، على إثارة قضايا الناس وشجونهم السياسية بعد هزيمة ١٩٦٧.

تندرج (حفلة سمر...) فى إطار المسرح التعليمى، وإلى حدٍ ما فى إطار المسرح التسجيلى [٢٠]. وهى تندرج فى إطار المسرح التعليمى؛ لأنها تعمل «على تحريض كل الذين يشاركون فيها، على أن يصبحوا كائنات فاعلة وكائنات مفكرة فى آن. والمبدأ الذى تقوم عليه المسرحية هو مبدأ الممارسة الجماعية للفن، التى تحمل دروسا حول بعض الأفكار الأخلاقية والسياسية» [٢١]. كما أنها تندرج فى إطار المسرح التسجيلى؛ لأنها تلتقط موضوعها من التجربة الحارة للمشاهدين، من وضع لصيق بهم يحسون أنهم قادرون على المشاركة فى النقاش حوله. هكذا يستمد ونوس من صيغتين من صيغ العرض المسرحى المعاصر، شكل مسرحه الجديد الذى تأوج فى هذه المسرحية اللافتة التى صنعت شهرته. لكن هذا لن يعنى استمراره فى انتهاج هذا الأسلوب فى الكتابة المسرحية، إذ إن الملاحظ فى أعماله المسرحية أنها لا تتبع خطا أسلوبيا واحدا. إنها تفيد من أساليب متنوعة فى العرض المسرحى، مبرزة بذلك الحيوية الفكرية والفنية لدى الكاتب.

٨ –

فى (الفيل يا ملك الزمان) [٢٢]، وهى مسرحية قصيرة، يعود ونوس إلى بحث آليات عمل السلطة وعلاقة

الحكام بالمحكومين، لكنه يركز فى هذه المسرحية على معنى الخضوع الذى يولد عسفا واضطهادا أكثر. المأساة الإنسانية الممثلة فى مقتل الطفل الصغير دوسا بأقدام فيل الملك تتحول فى نهاية المشهد إلى كوميديا سوداء؛ إذ ينتقل المواطن الذى يدعو إلى التخلص من شرور الفيل إلى الدعوة إلى تزويجه والإكثار من الفيلة ليعم الخير البلاد! إن الخوف الذى يرعد مفاصل الناس يتحول إلى نوع من الانتهازية المثيرة للشفقة؛ حيث يصبح الرجل الذى يقود الناس إلى قصر الملك، لدعوته للتخلص من الفيل وشروره، مرافقا للفيل بأمر من الملك. فى الحكاية المسرحية إشارة أليجورية إلى الطابع القهرى للسلطة وما تثيره من رعب فى قلوب الناس، بحيث يتحولون بسبب الخوف إلى دعاة لإيقاع مزيد من العسف والظلم بهم، كما لو أنه لا يكفى البلدة فيل واحد، بل إن المطلوب فيلة عدة تولد من رحم ذلك الفيل، لتعيث فسادا فى البلدة وتزرع الرعب الدائم بين الناس.

(الفيل يا ملك الزمان) ذات طابع تعليمى، كما هو كل عمل أليجورى، مما يعيدنا مرة أخرى إلى تأثيرات المسرح البريختى الغائرة فى ثنايا عمل ونوس. والملفت فى عمل الكاتب هو أن إفادته من بريخت متصلة بصورة أساسية برسالة المسرح وكيفية جعله مؤثرا فى الناس، فى الوقت الذى يختفى فيه التأثير المباشر؛ إذا استثنينا تأثير مسرحية (الرجل هو الرجل) لبرتولت بريخت المباشر على مسرحية (الملك هو الملك). أما فى هذه المسرحية القصيرة فيقتصر تأثير بريخت على البعد التعليمى للمسرح الذى يتجلى فى نهاية المشهد [٢٣].

٩ـ

إذا كان سعد الله ونوس قد عمل فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) على استخدام تقنيات التغريب وكسر الإيهام بالواقع للمرة الأولى، فإن اعتناءه بالمكان الذى يتم فيه العرض المسرحى لم ينل حيزا كبيرا من اهتمامه إلا عندما كتب مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر)[٢٤]. فى تلك المسرحية يحاول ونوس أن يصوغ بناء نظريا لمكان العرض، منطلقا فى ذلك من رغبته فى جعل العرض أكثر قربا إلى المشاهدين وأكثر التصاقا بمشاكلهم وهمومهم اليومية. يشرح الكاتب فى تقديمه للمسرحية تصوره لمفهوم العرض المسرحى الذى يتخذ من المقهى مكانا له. المقهى فى نظر ونوس هو واحد من البيئات المناسبة للعرض المسرحى؛ حيث يمكن لفريق العرض المسرحى أن يتواصل مع الجمهور ويحاوره، وهو يقسم المسرح إلى مساحتين: الأولى تضم فريق العرض المسرحى، والثانية تضم «جمهور الصالة الذى تنعكس فيه، حسب ونوس، «كل ظواهر الواقع ومشكلاته». إن التواصل والحوار بين هاتين المساحتين شئ ضرورى، رغم صعوبته التى تعود إلى «التقاليد المسرحية المبنية على إلغاء مثل هذا الحوار». ويرى الكاتب ـ بالتالى ـ أن التغلب على مثل هذه الصعوبات يكمن فى العمل على تجربة «بعض الوسائل المصطنعة لتقديم مثل على إمكانية هذا الحوار»، ومن بين هذه الوسائل إدراج متفرجين فى سياق العمل يتحدثون لحسابهم ويناقشون و«يقدمون نموذجا لما يستطيعه المتفرج أو لما ينبغى أن يكون عليه»[٢٥]. لكن كيف يعمل ونوس على تطبيق هذه الرؤية النظرية لعلاقة المساحتين اللتين يصفهما فى (مغامرة رأس المملوك جابر)؟

يشير الكاتب على من يريد إخراج هذا العمل بضرورة الدمج بين المساحتين المسرحيتين؛ فالمكان مقهى يجتمع فيه الزبائن لتناول المشروبات والتسلية وتجاذب أطراف الحديث وسماع الحكايات. ولهذا، فإنه ينصح المخرج بضرورة إشعار المشاهدين بعفوية العرض الذى لا ينبغى أن يقتحم المشهد. (مغامرة رأس المملوك جابر) تبدأ كحكاية تجرى على لسان حكواتى المقهى، وسط جو من اندماج رواد المقهى فى نقاشاتهم ومسامراتهم اليومية وصوت المذياع العتيق الذى يصدح بالأغنيات. إن

الجو العفوى الذى يوفره المكان يسمح بإقامة حوار، وإن كان حواراً مصنوعا، بين العرض والمتفرجين الذين يفترض أن يندمجوا بالممثلين. ومن الواضح أن هذا النوع من المسرح، الذى يريد له ونوس أن يحل محل المسرح التقليدى الذى يصفه بأنه يلتزم بـ «طقوس العمل الدائرى»، يقيم وشائج مع «مسرح الكاباريه» ومفهوم العرض المسرحى بوصفه «فرجة». ومن هنا، فإن التقنيات التى يستخدمها الكاتب فى المسرحية تتضمن الانتقال من جو الحكاية التى يرويها الحكواتى إلى تشخيص العرض أمام المتفرجين الذين يعلقون على الأحداث وتصرفات الشخصيات وكلامها. ويتيح هذا الاستخدام لتقنية القطع الدمج بين المساحتين اللتين أشرنا إليهما فى تعليق ونوس على تصوره لطبيعة العرض المسرحى، بدءا من هذه المسرحية.

حكاية (مغامرة رأس المملوك جابر) مستقاة من التراث، وتدور حول خيانة الوزير العلقمى وتسليمه مدينة بغداد للأعداء. لكن ما يهم الكاتب من صياغته المسرحية لهذه الحكاية ليس المغزى التاريخى لها، بل إمكان استخدامها لإثارة شجن المتفرجين وإضاءة مشكلاتهم الحية التاريخية واليومية، ونحن نستطيع بالتالى فهم رفض الحكواتى تغيير نوعية الحكايات التى يرويها والانتقال إلى رواية حكاية الظاهر بيبرس، التى تنتهى نهاية سعيدة، أى أنها تنتهى بالانتصار على عكس حكاية (رأس المملوك جابر) التى تنتهى نهاية فاجعة برأس المملوك جابر المقطوع واحتلال جيوش الأعداء بغداد. إن المملوك جابر، الذى يشير على الوزير العلقمى باستخدام رأسه لكتابة الرسالة التى يريد لها اختراق الحصار الذى يضربه الخليفة على بغداد، ينتهى نهاية فاجعة بسبب غدر الوزير العلقمى، وطلبه من ملك الأعداء فى الرسالة نفسها أن يقطع رأس حامل الرسالة فى الحال. تثير الأحداث التى يتم تشخيصها فى المقهى جوا من اللغط بين المتفرجين. إنهم يتعاطفون مع المملوك جابر فى البداية، لكنهم يجدون أنفسهم فى حيرة من أمرهم لدى نهاية الحكاية. ومن الواضح أن البعد التعليمى الذى يريد الكاتب أن يضفيه على المسرحية يتجلى فى هذه الحيرة التى تخيم على المتفرجين فى نهاية العمل. ويتضافر هذا البعد التعليمى مع تقنيات التغريب وكسر الإيهام التى يستعيرها ونوس من المسرح الملحمى، وعلى رأس هذه التقنيات التشديد من خلال العرض على أن ما يقدم هو مجرد حكاية العرض من قدرته على الإيهام بالواقع، وكذلك قيام بعض الممثلين بأدوار شخصيات مختلفة فى العرض نفسه، فى إشارة جزئية إلى أن ما يجرى من أحداث أمام المتفرجين ليس سوى تمثيل. لكن المعنى الأكثر أهمية الذى يتضمنه أداء الممثلين أنفسهم لأدوار الخليفة والوزير العلقمى وملك العجم.. إلخ، هو التشديد على الوظيفة لا على الأشخاص، على ما تمثله الشخصيات من مواقع لا على الطبيعة الفردية لها، على طبيعة السلطة الغادرة وإمكان استخدامها أخس الوسائل من أجل الوصول إلى أهدافها. ويعيدنا هذا التأويل إلى الفكرة الأساسية التى يكررها ونوس فى معظم مسرحياته حول الطبيعة الجوهرية للسلطة، وهى فكرة سيوسعها ويطورها بصورة مدهشة فى مسرحية (الملك هو الملك).

أريد أن أشير فى سياق الحديث عن مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) إلى استخدام الكاتب حكايات تاريخية يستمدها من التراث ، ويعيد صياغتها وتحوير أهدافها وغاياتها مسرحيا. وهو يعمل بذلك على تغريب المشهد، على خلق فاصل بين الجمهور والحكاية، عاملا بذلك على كسر الإيهام بالواقع ومجرداً العرض من إمكان توفير عناصر التقمص العاطفى (٢٦). ولا يعنى هذا الكلام أن عناصر التشويق وإيقاظ الدهشة أو الفضول منتفية تماما من العرض المسرحى الذى يقطع مع عناصر الدراما التقليدية، التى يعد الإيهام بالواقع والرغبة فى جعل المشاهد يتقمص إحدى الشخصيات أهدافا رئيسية

لها. إن (مغامرة رأس المملوك جابر) تتضمن الكثير من عناصر التشويق والإثارة، ولكنها رغم ذلك تعمل على كسر الإيهام بالواقع وتذكر المتفرج على الدوام بأن ما يشاهده هو فى الحقيقة مجرد حكاية عبر استخدام تقنيات القطع وأداء الممثلين أنفسهم أدواراً مختلفة، ومن خلال إدراج تعليقات المتفرجين واستخدام الطبيعة العفوية لجو المقهى أيضا [٢٧].

(مغامرة رأس المملوك جابر)، من وجهة نظرى، هى الخطوة الفعلية التى يخطوها الكاتب نحو مسرح يفيد من التراث العربى فى المسرح، من مسرح الحكواتى والحكايات الشعبية، كما يفيد من مسرح بريخت وبسكاتور. وفى حين كانت (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) محاولة للإفادة من شكل المسرح السياسى وتقنياته لدى بيتر فايس مثلا، جاءت (مغامرة رأس المملوك جابر) لتمهد للعمل المميز الذى سيكتبه ونوس فيما بعد، مستفيداً إلى حد بعيد من مسرح بريخت الملحمى، وهو (الملك هو الملك).

-١٠-

(سهرة مع أبى خليل القبانى) [٢٨] تواصل التقليد الذى بدأه ونوس فى الإفادة من تقنية «المسرح داخل المسرح» التى استخدمها فى (حفلة سمر من أجل ٥ خزيران). وهى إن كانت تقوم على حكايتين متداخلتين، حكاية رائد المسرح فى بلاد الشام أبى خليل القبانى ومعاناته فى جعل المسرح جزءاً من حياة الناس، وحكاية «هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب» التى مثلها القبانى وفرقته خلال النصف الثانى من القرن الماضى، إلا أنها تعمل على تقديم مستويين متميزين من العرض المسرحى. المستوى الأول، كما يشير الكاتب فى ملاحظاته التقديمية، يقوم على مسرحية أبى خليل القبانى وهارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب، وفيها يستعيد الكاتب «جوهر العرض المسرحى كما كان يتم تلك الأيام»، ويمكن تحقيق ذلك عن طريق استخدام الديكورات الفجة والمبالغة فى التشخيص وقطع الأحداث عن طريق استخدام الغناء والرقص، واستخدام الملابس الفاقعة الألوان [٢٩]. أما الحكاية الثانية، حكاية القبانى وفرقته، فهى بمثابة الحكاية الإطارية لحكاية العرض المسرحى للقبانى وفرقته. الحكاية الثانية هى المادة الوثائقية التى تجرى مسرحتها.

ما يهمنا فى (سهرة مع أبى خليل القبانى) هو حفاظها على نظرة للمسرح أصبحت فى صلب العملية المسرحية لدى ونوس، وهى النظرة التى ترى أن التغريب وكسر الإيهام بالواقع لدى المشاهد، وتذكيره على الدوام أنه يشاهد مسرحا من خلال التفاعل مع الصالة وأداء الممثلين أدواراً مختلفة وعدم التركيز على الصفات الفردية للشخصيات، هى أدوات لتعليم المشاهد وتذكيره أنه قادر على المشاركة وصناعة الحدث المسرحى، وأنه ليس مجرد مشاهد، بل إنه فاعل مثله مثل الممثلين وبقية المشاركين فى العرض. إن الكاتب يضيف إلى المبالغة فى عنصر التشخيص تصورا لما كان عليه جمهور العرض المسرحى فى نهايات القرن الماضى، مما يضفى حيوية على العرض ويحقق تواصلا مثيرا بين الخشبة وصالة المسرح. ومن خلال تلك الإضافة إلى العرض، نلاحظ أن الكاتب المسرحى قد جعل الجمهور واحداً من العناصر الأساسية فى مسرحه التى بدأ يحرص، منذ (حفلة سمر..) على الأقل، على بحثها فى معظم مسرحياته.

-١١-

يمكن القول إن الكاتب يصل قمة نضجه مع مسرحية (الملك هو الملك) [٣٠] التى يكثف فيها عصارة تجربته المسرحية السابقة، سواء من حيث النضج الفكرى أو من حيث استيعابه عددا من التقنيات الشكلية المسرحية وأساليب التغريب المسرحى. إنه يعود إلى أسلوب اللعب بوصفه جوهر المسرح، أو بالأحرى جوهر الفنون

جميعها، ولكنه يعيد التفكير بمفهوم اللعب ليجلو من خلاله معنى السلطة وطبيعتها وآليات عملها. اللعبة فى المسرحية شديدة الخطورة بالنسبة إلى الشخصيات وبالنسبة إلى المشاهدين كذلك، والكاتب من أجل عدم حدوث أى نوع من التقمص العاطفى ينبه المشاهد إلى أن ما يجرى أمامه هو مجرد لعبة، لعبة استبدال للأشخاص، لإثبات أن السلطة، فى المجتمعات الرأسمالية، لا تتغير بتغير الأشخاص. وهو يستخدم لتحقيق هذه اللعبة المسرحية اللافتات والعناوين التى تشرح المشاهد، ويجعل من الفواصل بين المشاهد وسائل لتذكير المشاهدين بأن ما يرونه هو مجرد تشخيص، مجرد لعبة مسرحية.

يستعير ونوس مادته المسرحية من إحدى حكايات (ألف ليلة وليلة) [٣١]، ولكنه يوظف الحكاية لجلاء الفكرة الأساسية التى تدور حولها المسرحية، كما أنه يفيد من مسرحية (الرجل هو الرجل) لبرتولت بريخت [٣٢]، وإن كان يظل فى الروح العامة لعمله أقرب إلى حكاية (ألف ليلة وليلة). ويمكن تلخيص الحكاية فى أن ملكا ضجر ذات ليلة فأصر على أن يلعب لعبة خطرة تنازل فيها لليلة واحدة عن عرشه لرجل يدعى «أبا عزة الأهبل المغفل»، ظنا منه أن ذلك سيدخل السرور على قلبه ويذهب الضجر عنه. لكن الملك المزيف يندمج فى دوره ويمارس دوره كملك حقيقى، وبذلك يفقد الملك الأول عرشه دون أن تشعر الرعية أو أهل القصر باختلاف الملك المزيف عن الملك الحقيقى. إن سعد الله ونوس يبرع فى هذا العمل المسرحى فى إمتاع المشاهد بهذه اللعبة المسرحية التى يستخدم فيها كل معرفته بتقنيات المسرح الملحمى؛ من تغريب ولعب وقدرة على لفت انتباه المشاهد إلى أنه جزء من اللعبة المسرحية وأن ما يجرى من أحداث يمس مصيره. لكن أهم ما يحققه الكاتب، فى هذه المسرحية المدهشة، هو البعد الفكرى للعمل الذى يعد تحليلا ممتعا لطبيعة السلطة وعدم تغيرها بتغير الأشخاص الذين يمارسونها ويشاركون فى صناعة قراراتها. وإذا كانت هذه الرؤية الجوهرية لطبيعة السلطة، التى تقترب كثيرا من رؤية الفيلسوف الفرنسى ميشيل فوكو لطبيعة السلطة كذلك، تقود إلى اليأس من التغيير، فإن ونوس يشرح نظرته فى إيضاحات كتبها للطبعة الرابعة من المسرحية بأن مايقصده بأنظمة التنكر والملكية هو المجتمعات الطبقية. إن (الملك هو الملك) حسب ونوس هى «لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة فى أنظمة التنكر والملكية». ولاشك أن هذا الإعلان المباشر يكشف، ودون أى لبس قصد المسرحية والموضوع الذى تتوخى معالجته [٣٣]. والمسرحية فى الحقيقة تبنى أحداثها للوصول إلى فهم للسلطة مؤداه أن «المجتمعات الطبقية ما هى إلا سلسلة معقدة من عمليات التنكر، تصل فى ذروتها إلى التجريد المحض. هذا التجريد هو الملك، أو بكلمة عامة الحاكم»، وما يعنيه الكاتب بالتجريد هو «أن الشخص فى الذروة ينحل نهائيا فى مجموعة رموز وعلائم: الثوب، الصولجان، العرش، التقاليد، الحاشية.. إلخ»، وأن «مأساة الحاكم تبدأ حين يتوهم أن لديه إمكانيات خاصة بمعزل عن رموزه» [٣٤]. وتلك هى الرسالة التى تنطوى عليها مسرحية (الملك هو الملك) التى يشدد عليها اللاعبان اللذان يسيران اللعبة فى المسرحية «عبيد وزاهد». والتحليل النهائى للفكرة الرئيسية فى هذا العمل، هو أن السلطة لاتساوى الطبائع والخصائص الفردية للأشخاص الذين يمارسونها، بل إنها تفرض قوانينها وآليات عملها على من يمارسونها. ومن هنا، فإن الطابع الرمزى للسلطة يبدو فى نظر ونوس أهم بكثير من الأشخاص الذين يمارسون السلطة. وما يهمنا، فى سياق هذه المقالة، حول مسرح سعد الله ونوس هو أن نؤكد قدرة هذه المسرحية على إيصال المشاهد إلى هذه الفكرة التى بنى الكاتب مسرحيته حولها، ويبدو أنه أنضجها طويلا فى مسرحه إلى أن توصل إلى هذا المفهوم الفلسفى العميق الذى يشرح معنى السلطة وطبيعة ممارستها لوظائفها.

١٢-

سوف أتناول مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) قبل مسرحية (الاغتصاب)، السابقة فى الكتابة عليها، لأن المسرحية الأولى تقوم بالتنويع على طبيعة السلطة وتحالفاتها أيضا، وتبدو استكمالا لمسرحية (الملك هو الملك) أو بالأحرى توسيعا لإحدى ثيماتها، أقصد نسيان أبى عزة ثاراته مع شيخ الجامع وشهبندر التجار وتغليبه تحالف السلطة على ثأره الشخصى. إن ونوس يقيم مسرحيته (طقوس الإشارات...) [٣٥] على هذه الفكرة الأساسية: أركان السلطة وطبيعة التحالف الناشئ بين هذه الأركان. وهو يستقى الحكاية، كعادته فى مسرحيات سابقة، من مصدر تاريخى، محققا بذلك شيئا من تغريب المشهد؛ إذ يعيد إلى الأذهان أن هذه الحكاية هى حكاية من الماضى يمكن التحقق منها فى أحد المصادر التاريخية. الحكاية مأخوذة من مذكرات الشاعر فخرى البارودى، لكن ونوس يقوم بتحوير مغزى الحكاية؛ إذ يشدد على طبيعة السلطة المنظمة التى تتمثل قوتها فى طبيعة التحالفات التى تقيمها بين أركانها. لكن الملفت، فى هذه المسرحية، هو أن الكاتب، على عكس تشديده السابق على طبيعة الوظائف التى تقوم بها الشخصيات فى العمل المسرحى، ينبه إلى ضرورة التعامل مع «أبطال هذا العمل [بوصفهم] ذوات فردية تعصف بها الأهواء والنوازع، وترهقها الخيارات» (ص: ٥). ويبدو أن هذا التحول فى تقييم سعد الله ونوس موقع الشخصيات من عمله المسرحى، هو الدافع وراء تغير البحث فى طبيعة السلطة فى هذا العمل إلى إحداث تغيرات تراجيدية فى حياة الشخصيات: إن التقلبات العاصفة التى تضرب حياة الشخصيات فى (طقوس الإشارات والتحولات) هى بمثابة ثورة على فهم ونوس نفسه للسلطة، بوصفها ذات طبيعة جوهرية لا تتغير إلا بتغير الظروف والأحوال الاجتماعية. إننا نشهد فى هذه المسرحية تقلبات مفاجئة فى دواخل أركان السلطة واندفاعات يصعب تفسيرها من خلال الأحداث نفسها. إن نقيب الأشراف، بعد اكتشافه يلهو مع غانية ومن ثم سجنه من قبل قائد الدرك بتدبير من المفتى، تصيبه جذبة قوية ويتحول إلى متصوف يهمل أمور الدنيا وشؤون أهلها. أما زوجه، فإنها تتحول بمحض إرادتها إلى بائعة هوى تثير فى البلاد فتنة تعصف بأهواء الناس وتسلب لب المفتى عدو زوجها السابق إلى درجة تجعله يصدر الفتاوى ثم يتراجع عنها. وما يحدث لهذه الشخصيات يحدث لشخصيات ثانوية أخرى فى العمل، فى عملية تقلب للأحوال لم نشهد لها مثيلا فى أعمال ونوس المسرحية السابقة. إن الكاتب يشدد من خلال حوارات الشخصيات والأحداث على أن السلطة تحمى نفسها من الناس عبر الحفاظ على تحالفها، بغض النظر عما بين أركانها من الخلاف والضغينة، لعلمها أن قوتها تكمن فى تحالفها فى وجه المحكومين [٣٦]. لكن البؤرة الفعلية لهذا العمل لا تتمثل فى بحث الطبيعة الفعلية للسلطة، بل فى متابعة ما يمكن أن تؤدى إليه تقلبات الطبع وتصاعد الأهواء والنزوات فى حياة الأفراد، وصولا إلى نتائج غير محسوبة تؤدى إلى تخلخل فى طبيعة تركيب السلطة وحلول قوى جديدة مكان القوى القديمة[٣٧]. ورغم هذا التحول فى الثيمة الرئيسية لعمل ونوس المسرحى، فإن باستطاعتنا ملاحظة أن الكاتب لايزال مشغولا بتأمل موضوعه الأثير، وهو السلطة وطبيعتها، على مدار أعماله المسرحية.

١٣-

العمل المسرحى الأخير الذى سأتناوله لسعد الله ونوس هو (الاغتصاب) [٣٨]، وهو إن كان سابقا فى الصدور على (طقوس الإشارات والتحولات) إلا أننى آثرت الحديث عنه فى نهاية هذه المقالة، لأننى أعتقد أنه يثير قضايا مختلفة عن تلك القضايا التى تبحثها الأعمال المسرحية السابقة للكاتب، ومن ضمنها عمله الأخير (طقوس الإشارات والتحولات).

يأخذ الكاتب هيكل هذه المسرحية عن مسرحية للإسبانى بويرو باييخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمى) ويعيد كتابتها لتدور حول الصراع بين العرب وإسرائيل (ص: ٧). وهو لكى يضمن وجود مساحتين تتعاقبان على المسرح يورد حكايتين على لسانى راويتين، أحدهما إسرائيلى والثانية فلسطينية. لكن الحكاية الفلسطينية والحكاية الإسرائيلية لاتجتمعان على خشبة المسرح معا. إنهما تتعاقبان رغم أن الراوية الإسرائيلى شخصية لامنتمية لا تحس بالانسجام داخل المجتمع الإسرائيلى، شخصية منشقة على دولة الإرهاب والقمع ومعذبة بسبب ما يمارسه قومها من قمع واقتلاع للشعب الآخر. إن الحكاية الفلسطينية ذات بعد غنائى، كما يشير المؤلف نفسه فى بداية العمل وفى توجيهاته الإخراجية المقترحة. وهى، رغم القسوة الدامية التى تقع على شخوص هذه الحكاية، فإن بزوغ فجر الانتفاضة فى ثناياها يجعل خطوطها غنائية كما أرادها الكاتب. أما الحكاية الإسرائيلية، فتتصفى من خلال شخصية طبيب نفسى متعاطف مع الآخر الفلسطينى، وهو يرصد آثار القمع والقسوة، التى يمارسها الإسرائيلى على الفلسطينى، على الإسرائيلى نفسه الذى يصاب بالعنة العصابية بسبب تعذيبه للفلسطينى. الحكايتان متداخلتان، إذن، رغم احتلال كل منهما مساحة منفصلة على المسرح لايجمعهما إلاعنف الإسرائيلى وقسوته ووحشيته البارزة. لكن الحوار الذى يقيمه الكاتب بين الطبيب النفسى الإسرائيلى والكاتب (سعد الله ونوس) هو محاولة للبحث عن مشترك بين الإسرائيلى الرافض للاحتلال والقمع وشريحة من المثقفين العرب يرون أن من الضرورى البحث عن أفق للحل غير أفق الصراع الدامى. إن الحكايتين اللتين ترويان بلسانى راويتين مؤثرتان بطريقة مدهشة، رغم وجود صوتين واضحين فى هاتين الحكايتين: صوت آت من الحاضر، وهو صوت الفلسطينى الذى يشدد الكاتب على أنه صوت عقلانى يبحث عن حل لمشكلتنا ومشكلتهم أيضا ، وصوت آت من الماضى، من الأسفار التوراتية التى تحض على قتل الأغيار، وهو صوت الإسرائيليين بعامة. لكن ما يوجد مساحة مشتركة للحوار هو ما يجرى بين الكاتب والطبيب النفسى الذى يبدو مؤمنا بضرورة فتح باب للحوار حول المشكلات المشتركة، عن فتح باب للتعايش على أساس ديموقراطى ينافى ـ فى الحقيقة ـ الطبيعة العرقية للفكر الصهيونى.

لكن، كيف يستخدم سعد الله ونوس الوسائل الشكلية لتوصيل أفكاره؟ نلاحظ فى هذه المسرحية أن الكاتب يتخلى عن عدد من الوسائل الشكلية التى استخدمها فى مسرحياته السابقة: وسائل التغريب المختلفة من حيث استخدام الممثلين والتشديد على الطبيعة التشخيصية، والبيئة المشهدية التى تتخذ من المقاهى والأماكن العامة مسرحا لها، والمادة المستقاة من التاريخ لتأكيد طابع التغريب، واصطناع علاقة بين الصالة والخشبة.. إلخ. لكنه يستعيض عن ذلك كله بالاعتماد على أسلوب الرواية، ومن ثم الانتقال إلى المشهد. الطبيب النفسى الإسرائيلى يروى الحكاية ثم ننتقل إلى المشهد، وكذلك تفعل المرأة الفلسطينية العجوز التى تدعى الفارعة (التى يتضمن اسمها بعدا رمزيا يشير إلى انتصاب القامة رغم حدوث فعل الاغتصاب)[٣٩]. إن سعد الله ونوس يمزج فى هذا العمل بين الرواية والمسرح، وبين السينما والمسرح، باستخدام عنصر الرواية فى الحالة الأولى واستخدام الإضاءة فى تدشين المشهد بعد انسحاب الراوية منه. ولقد استخدم الكاتب هذه التقنية الأسلوبية فى (مغامرة رأس المملوك جابر)، حين استخدم الحكواتى ليروى الحكاية منبها الجمهور، بصورة خفية، إلى اتصال الحكاية التى تروى بحياتهم ووضعهم المعاصر. أما فى (الاغتصاب)، فإن القصد من الرواية هو التنبيه إلى انفصال المساحتين الممثلتين فى الحكاية، ولفت انتباه المتفرج إلى أن التوصل إلى رواية مشتركة للحكاية قد يقود إلى اتصال المساحتين، التقنية الأخرى

التى استخدمها الكاتب فى هذه المسرحية هى إقامة حوار بين الكاتب وإحدى شخصياته، وهى تقنية مألوفة فى المسرح منذ (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للويجى بيرانديللو. لكن المهم فى استخدام هذه التقنية فى مسرحية ونوس هو إحداث تغيير فى طبيعة التفكير فى الصراع العربى ـ الإسرائيلى فى الأعمال الأدبية العربية، بغض النظر عما يمكن أن يحدثه التغيير من لغط وضجيج على المستوى الفكرى والمستوى السياسى[٤٠]. وتشير هذه الجرأة فى معالجة موضوع إشكالى، ومثير للجدل، إلى طبيعة مسرح سعد الله ونوس الغنى بموضوعاته التى يبحثها وبالأشكال المسرحية التى يستخدمها للتعبير عن مشكلاتنا الراهنة والكشف بأمانة عما يستجد فى واقعنا من أحداث مزلزلة. إن مسرح ونوس شديد الالتصاق بواقعه المعاصر، وهو مسرح مفتوح على مايستجد من موضوعات ومن تقنيات مسرحية، وإنجازه المسرحى خلال الثلاثين عاما الماضية مؤشر على حيوية المسرح العربى المعاصر، وقدرته على إنتاج أعمال مسرحية ملفتة، ومثيرة للنقاش والجدل.

الهوامش:

١ـ فؤاد دوارة، **حوار مع الكاتب السورى سعد الله ونوس**، مجلة «الهلال»، أبريل، القاهرة، ١٩٧٧.
أورده إسماعيل فهد إسماعيل، **الكلمة ـ الفعل فى مسرح سعد الله ونوس**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨١، ص: ١٣.

٢ ـ سعد الله ونوس، **مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، حزيران ١٩٨١.

٣ ـ يقول خضور: «احترق جناحا النسر، ذوبتهما حدة الشمس اللاهبة. من شمع أبيض صنع الجناحان.. بل من شمع أحمر.. لايهم.. وسقط النسر من عال.. من جهة السماء البعيدة.. جدا». المصدر السابق، ص: ٣١.
ويقول فى مكان آخر: «النار.. رأسى يحترق.. وسيذوب الجناحان..» ص: ٣٩.

٤ ـ يقول حسن أيضا فى إشارة إلى خطته لمنع قيام احتجاج أو ثورة: «الثغرات التى كان يهب منها دخان التغيير أعرفها جيدا. هذه السنوات الطويلة من الاحتكاك المستمر مع الطبائع والهواجس.. تعلم الإنسان الكثير. البصّاص يعرف أسرار البيت ومواطن العثة أكثر من السادة (..) سأردم الثغرات، وسأمسح الخواطر قبل أن تولد». المصدر السابق، ص ٦٠ ـ ٦١.

٥ ـ بهذا الوصف للمشهد الأخير تنتهى المسرحية:
(بعد قليل، يتقدم الصبى من نقطة مظلمة فى المؤخرة وعلى وجهه ابتسامة مغسولة. يرنو إلى الجثة فى صمت. تنظر خضرة إليه باحتداد، وبعد فترة يبدو وجهها وكأنه يصفو..
ترتفع كومه تراب قليلا، وكأنها الفقاعة، ثم تسقط ثانية على الأرض. بعد فترة كافية يحافظ فيها المسرح على تعبيراته، ترتفع أكوام تراب أخرى. وبينما هى فى الذروة، تستعيد الحياة، وينسدل الستار سريعا). المصدر السابق، ص: ٨٢.

٦ ـ المصدر نفسه ص: ٨٣.
٧ ـ المصدر نفسه، ٩٩.
٨ ـ سعد الله ونوس، **فصد الدم ومسرحيات ثانية**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، حزيران ١٩٨١ .
٩ ـ المصدر السابق، ص: ٥.
١٠ ـ هذا جزء من الحوار الذى يوجهه أنسي إلى جاسم رفيقه فى اللعب:
«كل شئ كان هادئا.. يمضى بسهولة.. وكأنه لا يمضى.. وبغتة برز الابن.. الابن الذى ولدته.. ليذكرنى بالذين ماتوا.. ليبلبل المجرى حتى قعره.. مات عبد الحميد الدرويش.. وسنموت أيضا. لقد متنا.. إننا أموات. (بذهول) أين كنا؟.. أين كنا يا جاسم. ابنى ينظر إلى.. يزحمنى ويخنقنى.. لعله يريد النوم فى فراشى.. لعله يحب أشيائى.. ». المصدر السابق، ص: ٣٥.
١١ ـ **فصد الدم ومسرحيات ثانية**، ص ٣٩.
١٢ ـ يخاطب التابعى برهوم غاصا بعبراته «انحرمنا مبرر وجودنا، ثم نتساءل أيضا عن السبب». المصدر السابق، ص: ٥٧.
١٣ ـ **فصد الدم..**، ص: ١٠٧.
١٤ ـ يكتب ونوس: «لكن ونحن فى غمار مشاريعنا الشخصية والمبعثرة هوت على رؤوسنا ضربة حزيران الماغتة. أصبحت متابعة مشروعنا الشخصى كما كنا نتصوره من قبل مستحيلة. الطمأنينة اهتزت، وكذلك القناعات. ولأننا مطاردون بعرينا، فإن كل ما لدينا يصبح جزءا من شعورنا بالكساح». المصدر السابق، ص ١٠٧.
١٥ ـ **فصد الدم ومسرحيات ثانية**، ص: ٦٥.
١٦ ـ انظر تعليق إسماعيل فهد إسماعيل فى: **الكلمة ـ الفعل فى مسرح سعد الله ونوس**، ص: ٨١.
١٧ ـ انظر شرحا لظهور البذور الأولى للمسرح الملحمى لدى بسكاتور وبريخت: فردريك أوين، **برتولت برخت: حياته، فنه، عصره**. ترجمة: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون بيروت، ١٩٨١، ص: ٩٦.
١٨ ـ سعد الله ونوس، **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، دار الآداب، بيروت، دون تاريخ.
١٩ ـ يقول بريخت عن بسكاتور:
«لقد أثارت تجارب بسكاتور الفوضى فى أعماق المسرح، فهى، فى نفس الوقت الذى كانت تحول فيه المسرح إلى مصنع، حولت صالة العرض إلى صالة اجتماع. بالنسبة إلى بسكاتور كان المسرح برلمانا، والمتفرجون هيئة تشريعية. كانت تطرح، بصريا، أمام الجمهور، تلك المشكلات الكبرى التى تهمه وتتطلب قرارات. أما محل خطابات المندوبين المتعلقة ببعض الأوضاع التى لا تحتمل فكان يحل أداء فنى يعكس تلك الأوضاع. والخشبة كانت تهدف إلى تحريض الجمهور ـ البرلمان ـ على اتخاذ قرارات سياسية. مسرح بسكاتور كان يبغى استثارة النقاش، أكثر من إثارة الإعجاب. ولم يكن يسعى وحسب لتزويد المتفرج بخبرة ما، بل إلى دفعه نحو استنتاجات ملموسة، يلتقطها من الحياة نفسها، وإلى جعله يشارك بفعالية فى وجوده الخاص» انظر: فردريك أوين، مصدر سابق، ص ١٠٢.
وأظن أن هذا الاقتباس يضئ إلى حد بعيد الرؤية المسرحية التى يتبناها سعد الله ونوس فى **حفلة سمر**.. كما أنه يشير إلى بعض مصادر تأثره المبدع بالتجارب المسرحية البريختية وماقبل البريختية.
٢٠ ـ يشير إسماعيل فهد إسماعيل فى كتابه عن مسرح سعد الله ونوس إلى تأثيرات كل من بيتر فايس، رائد المسرح التسجيلى فى العالم، ومسرح بسكاتور التعليمى على مسرحية **حفلة سمر**.. مصدر سابق، ص ص١٣٠ ـ ١٣٤.
٢١ ـ انظر فردريك أوين، مصدر سابق، ص : ١٧٩ .
٢٢ ـ سعد الله ونوس، **الفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٧ .
٢٣ ـ يقف الممثلون فى نهاية المسرحية أمام الجمهور ليخاطبوه قائلين :
« الجميع : هذه حكاية .
ممثل ٥ : ونحن ممثلون .
ممثل ٣ : مثلناها لكم كى نتعلم معكم عبرتها.
ممثل ٧ : هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة؟
ممثلة ٣ : هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟
ممثل ٥ : لكن حكايتنا ليست إلا البداية .
ممثل ٤ : عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.
الجميع : حكاية دموية عنيفة.
وفى سهرة أخرى سنمثل جميعا تلك الحكاية» المصدر السابق، ص : ٣٨ .
٢٤ ـ سعد الله ونوس. **الفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر**، دار الآداب، بيروت ، الطبعة الثانية، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٧ .
٢٥ ـ انظر المصدر السابق، ص ص : ٤٣ ـ ٤٤ .

٢٦ ـ لقد فعل بريخت الشئ نفسه عندما عاد إلى التاريخ ليقوم بإعادة صياغة بعض أحداثه وحكاياته، ويشير ريموند وليامز فى معرض تعليقه على ذلك إلى أن بريخت رغب عبر استخدام الحكايات والمواد التاريخية فى أن يقدم رؤية معقدة، كما كان باستطاعته من خلال هذا الاستخدام تغريب المشهد .

انظر : ريموند وليامز: **الدراما من إبسن إلى بريخت**

Williams, Raymond: **Drama from Ibsen to Brecht; A critical account and Revaluation**, Penguin books ,London, 1983, p. 324.

٢٧ ـ يرى إريك بنتلى أن تحطيم الإيهام بالواقع فى المسرح الملحمى لدى بريخت يتناول الدرجة لا المفهوم بأكمله، و « الواقعى السردى لا يحذف الإيهام بصورة تامة. إن الإيهام يتعلق بالدرجة والقدر الذى يتوفر منه ».

انظر إريك بنتلى، **فى البحث عن المسرح** Eric Bentley, **In Search of Theater**, Atheneum, New York, 1975 , p . 149.

ويشير بنتلى فى موضع آخر من كتابه المذكور إلى أن المسرح الملحمى يضع «المشاهد (....) على مسافة من الحدث المسرحى ويطالبه بعدم التماهى كثيرا مع الشخصيات، وأن لا ينجرف عميقا مع القصة ». المصدر السابق، ص ١٥٢ .

٢٨ ـ سعد الله ونوس، **سهرة مع أبى خليل القبانى**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠ (الطبعة الثالثة) .

٢٩ ـ انظر ملاحظات ونوس وتوجيهاته للعرض فى بداية النص، المصدر السابق، ص ص : ٥ ـ ٧ .

٣٠ ـ سعد الله ونوس، **الملك هو الملك**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣ (الطبعة الرابعة)

٣١ ـ يشير على الراعى فى كتابه **المسرح فى الوطن العربى** إلى أن سعد الله ونوس يفيد فى مسرحيته هذه من حكايتين من حكايات **ألف ليلة وليلة**، إحداهما تحكى أن هارون الرشيد ضجر ذات مرة فقرر أن يصطحب وزيره فى جولة ليلية سمعا خلالها من يقول « آه لو كنت ملكا، لأقمت العدل بين الناس وفعلت كذا وكذا. فيقرر الخليفة أن يأخذ الرجل إلى قصره وأن يجعل منه خليفة لمدة يوم واحد. كما يفيد ونوس من حكاية أخرى من حكايات **ألف ليلة** هى حكاية هارون الرشيد الذى خرج ووزيره متخفيين طلبا لبعض الأنس فوجدا رجلا يتزيا بزى هارون الرشيد ويتخذ لنفسه وزيرا وسيافا، وأتقن هذا التمثيل حتى ليحار المشاهد ولا يدرى أى الرجلين هو الخليفة الحقيقى» .

انظر المقال الملحق بالمسرحية لعلى الراعى ص ص: ١٢٢ ـ ١٢٨ .

٣٢ ـ لمعرفة تفاصيل مسرحية **الرجل هو الرجل**، انظر : فردريك أوين مصدر مذكور ص ص ٨٣ ـ ٨٩ .

وانظر قراءة مقارنة بين مسرحيتى برتولت بريخت وسعد الله ونوس، أحمد الحمو، **الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل : بين سعد الله ونوس وبرتولد بريخت**، مجلة الموقف الأدبى (دمشق) ، العدد ٨٦ حزيران (١٩٧٨) .

٣٣ ـ **الملك هو الملك**، ص : ١١٣.

٣٤ ـ المصدر السابق، ص : ١١٤.

٣٥ ـ سعد الله ونوس، **طقوس الإشارات والتحولات**، دار الآداب، بيروت ١٩٩٤ .

٣٦ ـ نقتبس هذا المقطع من الحوار بين قائد الدرك ومفتى الشام، وهو يدلل بوضوح على تحالفات السلطة وطريقة نظر ركن من أركانها إلى هذه التحالفات:

«المفتى: كنت أحسبك أكثر حصافة ياعزت بيك. أتعرف ماذا فعلت ...! لقد رميت الطفل مع ماء الغسيل.

عـزت: ورأس أمى.. لاأعرف ماذا تعنى!

المفتى: أعنى أنك غاليت، وتجاوزت فى الصيد حدود المعقول. كان يكفى أن يشعر بالخزى أمامك. أما أن تخزيه أمام عامة الناس، وتحقر نقابة الأشراف، فهذا غلو واستهتار .

عـزت: يا للعجب .. بدلا من الشكر، أراك تنقلب على . ما الذى تغير حتى تدافع عنه !

المفتى: لم أنقلب عليك، ولا تظن أنى أدافع عنه. المسألة هى أن النظام فى هذه المدينة يرتكز على مراتب وتوازنات . وما يضبط كل شئ هو عدد من المناصب التى ينبغى أن تحفظ حرمتها، وتصان هيبتها. كما أن هيبة الدولة واحدة ومتضافرة، فكذلك الحال فى مدينة الشام.» (المصدر نفسه، ص ٢٣).

٣٧ ـ يدور فى نهاية المسرحية حديث بين خادم المفتى وأحد القبضايات يشير إلى انحلال أمر السلطة وضرورة ضبط الأمور. إن العقلية نفسها هى التى تحكم ولكن الأشخاص ومنبتهم الاجتماعى مختلف .

«عـباس: إنك تخوض فى أمور خطيرة .

عـــبدو: إنى أخوض فى أمور خطيرة، لأن الوضع خطير يا أبا الفهد .

عـباس: وماذا تقترح!

عـــبدو: أن نشكل أخوة من الرجال، كى نحفظ الأمن والنظام، ونطبق الفتاوى التى أصدرها المفتى قبل سقوطه، وانحطاط أمره .

عـباس: والأكابر!

عـــبدو: وينكشف سترهم، ونجعلهم واجهات بلا حول وبلا طول إننا الرجال يا أبا الفهد .. والبلد يحتاج الآن إلى رجولة الرجال . ينبغى أن نوقف الفساد، وأن نعيد للنظام هيبته» (المصدر نفسه، ص : ١٤٦).

٣٨ ـ سعد الله ونوس، **الاغتصاب**، دار الآداب، بيروت ١٩٩٠ .

٣٩ ـ إنه فى الحقيقة اغتصاب مزدوج لأن هناك شخصيتين تغتصبان من قبل قوى الأمن الإسرائيلى، الأولى: فلسطينية (دلال) والثانية إسرائيلية (راحيل)، فى إشارة إلى بلوغ وحشية من يمارس التعذيب أقصى درجات الذئبية والعزلة. إن ذلك ما يخافه الطبيب النفسى الإسرائيلى، أى أن يأكل المجتمع الإسرائيلى، ببلوغه هذه الحالة من القسوة والعنف، نفسه .

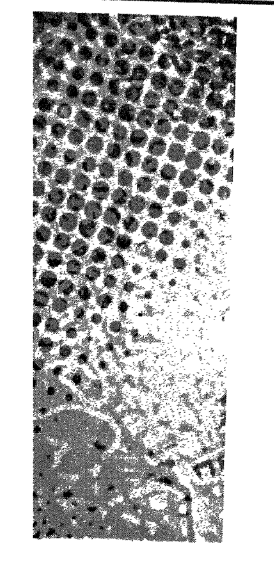
إن راحيل، زوجة إسحق بنحاس الذى يعمل فى الفرع الداخلى للأمن الإسرائيلى، ويقوم بتعذيب الفلسطينيين والفلسطينيات ويشارك فى اغتصاب بعضهن، تخاطب، بعد أن تم اغتصابها من قبل جدعون ـ زميل زوجها فى الأمن الإسرائيلى ـ والدة زوجها الإسرائيلية المتزمتة قائلة : «أنت يا امرأة الحليب الفاسد. كنت أحاول مساعدة ابنك، وهذا ما نالنى (تفتح معطفها، فتظهر ثيابها الممزقة وخدوش فى جسدها)انظرى جسدى وثيابى يامرضعة الذئاب. ذئاب ضارية فى برية هجرها الله تقززاً .. تقززاً».ص ص : ٨٧ ـ ٨٨

٤٠ ـ لقد أثار سعد ونوس بنشره هذه المسرحية صخبا كبيرا فى الحياة الثقافية السورية فى بداية التسعينيات، فهاجمه البعض بعنف شديد بسبب الأفكار التى طرحها فى الاغتصاب .ونحن إذ نكتب اليوم هذه المقالة عن مسرح سعد الله ونوس نذكر بالضجة التى تثار الآن حول التطبيع الثقافى مع إسرائيل وحول بعض الأصوات الثقافية العربية الداعية إلى حدوث حوار عقلانى خال من التشنجات حول الموضوع .





ندوة



المسرح والتجريب

نـــدوة
المسرح والتجريب

* عقدت الندوة فى المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، خلال شهر سبتمبر ١٩٩٤ . وقد أعدها للنشر صالح راشد.

المشاركون:

جابر عصفور: أستاذ النقد الأدبى، كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر.

رئيف كرم: صاحب عروض مختبر المنارة للعروض الفنية ببيروت، وأستاذ مادتى إعداد الممثل والسينوغرافيا بمعهد الفنون الجميلة، جامعة لبنان - لبنان.

عادل قرشولى: أستاذ المسرح العربى المهاجر إلى ألمانيا - سوريا.

عبدالرحمن بن زيدان: كلية الآداب، مكناس - المغرب.

عز الدين قنون: مخرج مسرحى، مدير المسرح العضوى وفضاء الحمراء الثقافى - تونس.

عز الدين المدنى: كاتب مسرحى - تونس.

عصام السيد: مخرج مسرحى - مصر.

محمد عبازة: أستاذ بالمعهد العالى للمسرح - تونس.

هدى وصفى: أستاذ الأدب الفرنسى، كلية الآداب - جامعة عين شمس، مدير مركز الهناجر للفنون - مصر.

يقترن التجريب فى المسرح، كما فى غيره من الفنون، بالأسئلة التى تسعى إلى تدمير سلطة السائد والمألوف الفنى ثقافيا واجتماعيا؛ بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التى جفت وتكلست؛ إجابات هى تمثّل أجمل وأعمق لعلاقات الواقع لكنها تحمل بدورها أجنة أسئلة أخرى...

هى إجابات ـ بصيغة الجمع ـ بالضرورة؛ لأنه لم يعد ثم مجال لإجابة متفردة وفريدة؛ فالجمالى الثقافى السائر نحو تحرير مجتمعه من سلطة السائد؛ نحو تجديد تمثلاته، لايسعى أبداً إلى استبدال سلطة بسلطة أو تمثل بتمثل، إنما يجتهد لرفع كل الحواجز التى تقترن بالتقليد.

فى هذه الندوة، تتفجر الأسئلة والقضايا، حول مفردات المسرح من حيث هو فعل وممارسة، وحول التجريب وقضايا العرض المسرحى، وحول علاقة التجريب بالتراث، وحول المفاهيم والرؤى المتنوعة للتجريب، وحول علاقة الإبداع والنقد فى الممارسة المسرحية العربية، وحول حضور/ غياب جمهور المسرح التجريبى، وحول فكرة «الورش المسرحية»، وحول موقع المسرح ـ الآن ـ فى سياق طغيان التكنولوجيا وسطوة وسائط البث المختلفة، وحول أطراف علاقة «العقد المسرحى»، وحول الهوية المسرحية العربية، وملامحها فى سياق قضية علاقة «الأنا/ الآخر».

ندوة المسرح والتجريب

هدى وصفى:

سنحاول فى هذه الندوة أن نطرح هموم النقد المسرحى الراهنة على المستوى التطبيقى، دون إغفال للمستوى النظرى. لذلك، سنقترب أكثر من المسرح بوصفه ممارسة تطبيقية لعمل ميدانى مجسد ذى عناصر بشرية ومادية: المخرج، الممثل، الخشبة... إلخ.

أنا شخصيا تؤرقنى فكرة الورش وكيفية الإفادة منها لإنجاز عمل مسرحى ذى تقنية عالية، يقوم على اختيار أسلوب أو أكثر من أساليب الإخراج، بعد فهمها واستيعابها؛ بحيث تشكل تجانساً لا تنافر فيه عند طرحها على خشبة المسرح، بحيث تظل المتعة والوعى والمعرفة... إلخ من سمات العرض المسرحى فى الوقت نفسه. لأن المحاكاة العمياء لأساليب الإخراج دون دمج وتجانس تحدث تشويشاً فى الرسالة المسرحية، ويتضح ذلك فى النتاج التطبيقى لبعض الفرق العربية التجريبية. العرض اليابانى هذا العام (١٩٩٤)، مثلا، أفاد من «السيكودراما» و «الهابننج» وهما ينتميان إلى أساليب إخراجية قديمة. ومع ذلك، فقد استجاب لهما الجمهور، فهل نحن فى حاجة إلى إعادة مثل هذه الأساليب؟ ولماذا لاحظت لجنة التحكيم تفاوتا كبيراً بين العروض العربية وبعض العروض الأجنبية على المستوى التقنى؟

عبد الرحمن بن زيدان:

أقترح مجموعة من الأفكار تمثل مجموعة من القضايا المطروحة الآن فى الميدان أو المجال المسرحى على مستويات عدة، فأرى أن نبدأ أولا بالمسرح العربى وقضايا التجريب أو «التجريب: واقعه وآفاقه»، ثم نقوم بالحديث عن التجريب وقضايا العرض المسرحى. لقد كان الموضوع السابق فى مجلة «فصول» عن قضايا المسرح العربى والبحث عن نظرية وأساليب جديدة؛ الآن يمكن أن نتناول قضايا العرض المسرحى على اعتبار أنه الهم المشترك بين كثير من المخرجين والكتاب والمتلقين، بعد ذلك ننتقل إلى فكرة أساسية أصبحت منتشرة الآن فى الوطن العربى، هى فكرة الورش المسرحية ومعملية التجريب، وعلاقة هذه الورش بالمدارس الغربية فى المسرح، وكيف تتبلور هذه الورش من خلال التلاقح والتفاعل بين ماهو غربى وماهو عربى. ثم كيف تبلورت علاقة الورش بالسينوغرافيا، بالدراماتورجيا، بالفضاء المسرحى، بالممثل، ثم بالمتلقى. ثم ننتقل إلى مناقشة موضوع المسرح التجريبى العربى وقضايا الخطاب النقدى المسرحى العربى؛ هل يساير النقد المسرحى العربى معطيات التجريب؟ أم أنه لايزال هو نفسه يبحث عن أدوات وعن معملية جديدة ليخرج من إطار المناهج القديمة؟

عادل قرشولى:

الحقيقة أن أى موضوع سنطرحه سيعود بنا إلى هذه المحاور؛ لأنها هى الإشكالات الأساسية التى يواجهها المسرح العربى، والتى يعاد طرحها دائما من جديد.

هدى وصفى:

أرى من الضرورى أن نضع فى الحسبان، بشكل فعلى، مسألة الورش وكيف تتبلور بشكل منهجى.

عبد الرحمن بن زيدان:

ثم إنه يمكن من خلال الحديث، استحضار مجموعة من المسرحيات، سواء من دورات هذا المهرجان أو من خارجه، بشكل يسمح بالتنوع فى النماذج؛ حتى يحدث تنوع وتكامل فى الآراء.

عز الدين المدنى:

أريد أن أتناول الثغرات أو النواقص؛ تلك الأشياء التى يؤسف لعدم وجودها لدى المسرحيين نقاداً وممثلين ومخرجين بصفة عامة، دون الدخول كثيرا فى الأمور النظرية، لأنى أتحدث عن فكرة تطبيقية، هى مسرح البحث. والبحث هو أولى درجات التجريب، ودون بحث لايوجد تجريب. فالتجريب لايعنى أن أقلد آخر ما استحدث فى التجريب. هذا البحث، ماذا يعطى؟ هذه هى المسألة. وفى الوقت الذى أصبح فيه المسرح موضوعا للبحث على جميع المستويات، لاندخل إلى المخبر وامتدادات إبداعه فى الورشة. مايحدث الآن هوكالتالى: يأخذ المخرج المسرح التقليدى كما هو ويتكاسل عن إحداث أى تغيير فيه، ثم يلصق به صفة التجريب. هذا شئ سهل ومعناه مخيف؛ فكيف ينقل من يقوم بالتجريب؟ مع أن الخاصية الأولى التى يجب التركيز عليها هى البحث، فدون بحث لايوجد ابتكار، ولاتوجد طرق خارجة على المهيمن، وعلى المقرر والمقولب والمجفف والمعلب... إلى غير ذلك. إذن، يمكن أن يكون هناك تجريب معلب أيضا.

القضية هى قضية مالم يشاهد من قبل، مالم يبحث من قبل، مالم يكتب من قبل؛ لأن أية تجربة تمر عليها خمس سنوات أوست تستهلك بتأثير العرض أو بفعل التوزيع التليفزيونى، أو تسجيل النقاد لها بالصورة، حتى الصورة الشمسية، وتصبح بلا أية قيمة.

الآن، فى المسرح الحديث فى أوروبا، يتم التجريب بالبحث حول شخصيات وأنماط مسرحية مرجعية ليس لدينا مثلها.

هدى وصفى:

إننا لانستطيع اختلاق شخصيات مسرحية مرجعية، وإنما نبحث فى التراث ونعيد البحث حول شخصياته.

عز الدين المدنى:

الأمر مرتبط أيضا بالحركة القائمة فى العلوم الاجتماعية. ففى الغرب، هناك حركة نقدية قامت لمراجعة فرويد بل لمراجعة لاكان ودو سوسير... إلخ . هذه المراجعة، كيف أنظر إليها من زاويتى أنا؟

إن مختلف الحركات القائمة فى العالم يستبطن قضايا العلوم الاجتماعية المطروحة، مسرحية (هير) فى عام ١٩٧٠، مثلا، قامت على قاعدة إيديولوجية وفكرية تستند إلى التحليل النفسى والعلوم الاجتماعية، فإذا أخذناها مأخذا حرفيا فهذا يعنى أننا لم نفهم شيئا. إذن، يجب أن نقوم نحن بحركة مراجعة، فمن السهل أن يقام عرض كالعرض اليابانى، لكن الإبداع الحقيقى ليس سهلا لأنه يعتمد على المراجعة والبحث.

هدى وصفى:

بالإشارة إلى العرض اليابانى الذى يتمثل أكثر من أسلوب، يثور سؤال: هل هذا التمثل للأساليب الإخراجية يستتبعه بالضرورة إدراك الفلسفة القائمة وراء هذه الأساليب؟

جابر عصفور:

فى هذه الندوة، لابد أن يكون لدينا الاستعداد للإجابة عن مجموعة من الأسئلة التى تشغل الناس. فمنذ أن بدأ مهرجان المسرح التجريبى والناس تتساءل ابتداء على سبيل المثال: مامعنى التجريب؟ إلى درجة أن هذا السؤال لم يكن سؤال المثقفين فقط، وإنما طرح فى مجلس الشعب. هل نحن فى حاجة إلى التجريب؟ وهل من المحتم أن يكون المفهوم الذى يتبناه مهرجان المسرح التجريبى، بشكل غير مقصود، هو المفهوم الغربى؟ لماذا لانفيد من تجارب بعض الدول فى العالم الثالث كالهند؟ فهناك، مثلا، حاول بعض الشباب التجريبيين اقتحام مشكلة حساسة كمشكلة التعصب بين المسلمين والهندوس، فأقاموا عروضا فى الشارع؛ فكان أن قتل بطل العرض.

هذه الأسئلة وغيرها وما يتفرع عنها من قضايا تتحدثون فيها الآن، تدور فى أذهان شباب المجربين. إذن، هل التجريب الذى قامت به مجموعة من الشبان المصريين فى تجربة (كونشرتو) مفهوما وممارسة، هو نفسه الذى صدر عنه العرض الروسى الراقص الدرامى فى افتتاح المهرجان؟ وهل هو المفهوم نفسه الذى صدر عنه العرض اليابانى الذى أجلس المتفرجين فى أقفاص؟

وهنا، نحن لانتحدث عن مفهوم مجرد متعال على الواقع، لكن عندما يلح عبد الرحمن بن زيدان وعبد الكريم برشيد على مفهوم الاحتفالية، ما علاقة هذا المفهوم بالتجريب؟ وعندما يصارع عز الدين المدنى فيما يتصل بقضية الشكل المسرحى وعلاقته بالتراث، أين يكمن التجريب فى ذلك؟

عبد الرحمن بن زيدان:

موضوع المسرح العربى موضوع إشكالى؛ لأنه يطرح أسئلة كثيرة، يحاول النقاد العرب الإجابة عنها. ولكن، تظل الأسئلة دائما أكثر من الأجوبة. وسنحاول إلقاء الضوء على حركة تطور المسرح العربى. فى البداية، كان الهم الأول هو محاولة بناء نص درامى على نموذج سابق هو النموذج الغربى على مستوى شكل البناء وعلى مستوى مضمون الرؤية المعدلة التى تريد أن تتجاوب مع متطلبات النهضة. مما يدفعنا للقول بأن هذا النوع من القبول كان قبولا لموضوع جاهز، ولأجوبة جاهزة، فيما يتعلق بالمسرح العربى؛ فلم يطرح السؤال حول ماهية هذا المسرح على مستوى البنية وعلى مستوى الرؤية بمفهوميهما الحديثين. بعد الستينيات، بدأ اقتحام مجال جديد للمسرح العربى بالانفتاح أكثر على المدارس والمناهج والأدوات الغربية، فحاول كثير من الباحثين والنقاد وكتاب المسرح تناول النموذج الغربى بتفتيته ومحاولة بنائه بناء جديداً يتساوق و المتغيرات الجديدة فى الواقع العربى.

بدأ التجريب بالتعامل مع مسرح اللامعقول، كما بدأت محاولة استنبات المسرح الواقعى فى المسرح العربى، ثم بدأ المسرح العربى يجرب توظيف التراث لبناء نص درامى عربى، إضافة إلى محاولة كتابة نص متحرر من التراث ومن الغرب، من أجل ما أسماه النقاد بـ «عصرنة» الخطاب المسرحى العربى.

أمام هذه التجارب المتعددة فى توجهاتها وأبعادها، ظهر تجريب آخر يحاول استحضار التجربة المسرحية العربية وإعادة قراءتها من خلال بيانات مسرحية؛ فى مصر، نجد على الراعى وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس. وفى سوريا نجد سعد الله ونوس، ثم نجد بيانات أخرى لجماعات مسرحية تريد جميعها أن تستحضر التجربة المسرحية العربية، وتقترح بديلاً أو بدائل لها. من هذا المنطلق، نجد أن كل هذه التجارب كانت تبحث عن شكل مسرحى عربى يحمل مضمونا عربياً يخاطب الإنسان العربى فى مكانه وزمانه، وفى خصوصيته النفسية والمعرفية. ظل الاهتمام مركزاً على مايقوله النص المسرحى، وكانت السلطة المطلقة فى كل المراحل السابقة هى سلطة المؤلف المسرحى، فى غياب سلطة المخرج. فى السنوات الأخيرة ظهرت سلطة أخرى، دخلت فى تناقض مع السلطة الأولى، وهى سلطة المخرج أو صانع العرض المسرحى؛ فدخل المسرح العربى مرحلة جديدة، هى مرحلة التجريب على نص مسرحى من أجل قراءته قراءة «ركحية»*، وتقديمه تقديماً جديداً يعطى المخرج كيانه ومهمته ووظيفته فى سيرورة المسرح العربى. إذن، أصبحت تجربة المسرح العربى تجربتين؛ تجربة تعتمد على التجريب فى النص الدرامى، وأخرى تعتمد على الإبداع الركحى. أمام هذه الثنائية التى تحكم المسرح العربى، بدأت قضية التجريب تنطرح من جديد سؤالا نقدياً يمكن أن نبدأ المناقشة على ضوئه.

عز الدين قنون:

فيما أرى، لايمكن أن نجرب دون أن نمتلك أولا أدوات العمل المسرحي نفسها. لذلك، فإن أية مجموعة مسرحية تجتمع في بقعة ما وتقوم بعمل مسرحي تحت مسمى «التجريب»؛ لايعني ذلك أن ما قامت به تجريب حقا، فالتجريب ليس أمراً سهلا. فإذا كان أي إنسان يستطيع التجريب في المسرح فلماذا لايمكن التجريب في الطب ؟ إذن، لابد من التمكن من استعمال كل مفردات العملية المسرحية، عن طريق المخبر، حتى يمكن أن نجرب.

بالنسبة إلى ما طرحه عبد الرحمن بن زيدان حول سلطة المخرج، صحيح أن ميلاد المخرج قريب؛ في أواخر القرن التاسع عشر، وقبل ذلك كان المؤلف هو سيد العملية المسرحية لكن المؤلفين كانوا من كبار رجال المسرح في العالم، وكان تسعون بالمائة منهم ميدانيين يصعدون إلى «الركح»؛ كانوا يمارسون المهنة المسرحية ولم يكونوا يجلسون في أبراج عاجية منزوية عن الخشبة والتمثيل والأدوات المسرحية. كانوا ينطلقون من الركح، من التمثيل، إلى كتابة نصوص «تجسم» فيما بعد في مسرحية، وكان معظمهم يقوم بإخراج أعماله بل يمثل فيها. الآن، أظن أنه، على مستوى العالم بصفة عامة وعلى مستوى العالم العربي بصفة خاصة، أصبحت هناك علاقة جدلية مهمة ـ ملتصقة بالمجتمع وثقافته ـ بين الكلمة والصورة والحركة التي هي العناصر المكونة للمسرح. تتجسد هذه العلاقة في شخص واحد هو حينئذ المبدع الأول والدراماتورج والمخرج، أو من خلال علاقة عضوية لصيقة بين مؤلف ومخرج. وبرغم أن العالم العربي لم يقطع أشواطاً في هذا الأمر مثل العالم الغربي، فإننا نلاحظ تكرار ظاهرة الزوج المسرحي (المؤلف والمخرج) الذي يعمل في إنتاج سبع أو ثماني مسرحيات ولمدة قد تتجاوز عشر سنوات.

القضية الأخيرة التي أشير إليها الآن هي مشكلة النقد، ومدى مسايرته أعمال التجريب المسرحي: في عالمنا العربي قليل جداً من النقاد ساير مانسميه بين قوسين «بالتجريب»، أو المحاولات التجريبية الجديدة. منذ عام ١٩٨٨ ، بداية دورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وحتى الآن، هل هناك دراسة حول بعض التجارب التي قدمت في المهرجان؟ هل هنالك ناقد قام بالنقد التحليلي لبعض الأعمال حتى نرى إن كانت العلاقة الجدلية بين مايقدم فعليا والتنظير قائمة أم مفقودة؟ أم هو مجرد لقاء يجمعنا كل عام لنطرح الأسئلة نفسها: ما التجريب؟ أين التجريب؟ وأخشى أننا سنظل نطرح الأسئلة لسنوات أخرى؛ لأن الأمر يتحرك ويتطور. ولكن، هل هذا التحرك أو هذا التطور مبني على أمور رصدت حتى يمكن أن نتعداها، أن نستغلها لنذهب أشواطاً أخرى أبعد؟ مثلا، هل العمل الياباني، أو العمل التونسي (الداليا) وغيرهما من العروض، تعد أعمالاً تجريبية أم لا ؟ لنتكلم عما حدث وعما نحن فيه الآن؛ لنستطيع الحديث عما سوف يكون.

* القراءة الركحية: الوضع الجديد للنص المسرحي على خشبة المسرح، بكل مكونات العملية المسرحية المستعنية بالعلامات المستخدمة على الخشبة [المحرر].

هدى وصفى:

فى نشرة المهرجان مجموعة من القراءات النقدية التى يمكن أن يفاد منها فى رصد دورات المهرجان وتكوين متن نستطيع الحديث حوله.

عادل قرشولى:

رغم أننا قدمنا لمفهوم التجريب تعريفات كثيرة حتى الآن، أعتقد أننا لم نصل ولن نستطيع الوصول إلى تعريف نهائى للتجريب، إنما نستطيع أن نضع له خطوطا وتصورات عامة. من جهتى، أرى أن ثم تشوشاً كبيرا وعدم وضوح فى الرؤية بالنسبة إلى ما نريده من التجريب ومانعنيه به.

أنا أضع التجريب فى زاوية أضيق بكثير مما يضعه المسرحيون العرب عادة. فى اعتقادى أن الخطأ الأكبر الذى حدث فيما يتصل بالمشاريع المسرحية المتباينة والمختلفة التى طرحت على الساحة المسرحية العربية، هو أن كل مسرحى كان يعمم تجربته الخاصة أو مشروعه المسرحى الخاص، وهذا التعميم للتجربة الذاتية ولّد إشكالات كبيرة وجعلنا نعتقد أن التجريب يمكن أن يكون بديلا عن المسرح التقليدى السائد. لكننى أعتقد أن المسرح التجريبى لايمكن أن يعمم فى الاتساع الأفقى للمسرح العربى، فالتجريب لايكون تجريبيا إلا إذا كان يمثل اختراقات عمودية للاتساع الأفقى للمسرح العربى، على أن يشكل أفقا موازيا أو مساحة صغيرة موازية لما هو سائد. أعتقد أن هذه الفكرة جوهرية للإجابة عن التساؤل حول مشروعية التجريب. فأنا لاأرى أن علينا أن نقارن بين التجريب ومايقدمه المسرح التقليدى السائد، وإنما يجب أن ننظر إلى مايقدمه المسرح التجريبى للمشروع الثقافى العام المتكامل. من هذا المنظور نقول: إن التجريب لايقدم إضافة إلى المسرح السائد لتشكيل بديل عنه، وإنما يمكن، من منظور تفاعل الأنواع الأدبية أيضا، أن يكتسب التجريب مشروعيته؛ أى أن التجريب يمكن أن يؤثر فى الفن التشكيلى ويتأثر به، يتأثر بالشعر ويؤثر فى المشاريع الشعرية.

هناك إشكال آخر نتج عن تصور أن التجريب ينبغى أن يساهم فى تكوين الوعى الجمعى للأمة. هذا صحيح، ولكن فى حدود ضيقة؛ لأن هذه الفكرة ينتج عنها خطأ اعتبار التجريب ومهمته فى فعل التغيير بديلاً للفعل السياسى. وهذا هو الخطأ الثانى الذى ارتكبه المسرحيون العرب «بتسييسهم» المسرح العربى.

نتيجة للمداهمة الكبيرة التى حدثت بعد الانفجار المعلوماتى وتطور وسائل الاتصال، خاصة غزو التليفزيون، لحيز كبير جداً من تكوين الوعى الجمعى للمجتمع، وضع التجريب فى زاوية أضيق بكثير مما كان فى الماضى. من هنا، أرى أن علينا أن ننظر إلى التجريب على أنه حالة خاصة من حالات المسرح، وأحد تجلياته وليس المسرح بكامله، وأن لهذا المسرح دوراً فى هذا الإطار، ومن هنا ينبغى أن نطل عليه أولاً. هكذا، أردت أن أضع، أولا، هذا الإطار لمفهومى عن التجريب.

محمد عبازة:

يبدو لى أن المسرح، باعتباره أحدث إبداعات الثقافة العربية، مازال فى طور البحث والتساؤل. وكثرة التساؤلات التى طرحت هى فى الحقيقة علامة صحية؛ فلماذا نبحث عن تجانس فى التعريف؟ المهم أن نتساءل، ولكل منا الحق فى الإجابة كيفما يرى. أعتقد أن ثقافتنا العربية والإسلامية بنيت أساساً على مفهوم التوحيد. لذلك نبحث دائما عن التوحيد حتى فى التعريفات، على العكس من الغربيين؛ فهم لايثيرون قضية توحيد المفهوم، بل يرون الأمر الواحد من خلال مفاهيم ورؤى مختلفة وأحيانا متناقضة. لاغرابة إذن، وبعد دورات عدة من مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، أن يتساءل الإنسان العادى أو المثقف عن تعريف للتجريب؛ إذ إن عدم التجانس واختلاف الرؤى هو نتاج اختلافات نظرية جمالية أو فكرية فلسفية.

أعتقد أن الإبداع المسرحى العربى، بوصفه فنا حديثا، قد بدأ مجرباً، وإلى الآن لايزال يجرب. لكنه لم ينطلق الانطلاقة الحقيقية لأنه يعيش مقيداً بالكثير من القيود التى تعرقله وتمنعه من إحداث نقلة نوعية. وهو فى ذلك يختلف عن المسرح فى البلاد الغربية والأوروبية التى تسمح للمبدع بأن يكون، بدرجة ما، متحرراً من القيود والعراقيل التى تقيد المبدع العربى والمسرحى العربى بالأساس. فالمسرح فن مشاغب ومتمرد منذ بدايته، لذلك يعيش هذا الحصار الذى ـ فى جزء منه على الأقل ـ يمنع عملية التجريب من التقدم إلى الأمام والقيام بنقلات نوعية.

على مستوى التنظير العربى، أخذت قضية تأصيل المسرح العربى حيزا كبيرا من الدراسات والأبحاث. ويبدو لى أن المسرح اليونانى نجح فى هذه القضية رغم أنه تكلم لغات عدة. فالفرنسيون، مثلا، لم يطرحوا قضية تأصيل المسرح الفرنسى مع كورنى وراسين، وهم أكثر كلاسيكية من اليونانيين. لماذا نطرح نحن قضية تأصيل المسرح العربى فى هذا الظرف بالذات؟ أعتقد أن المسألة ناجمة عن مركب عقدة النقص. هذه العقدة جعلتنا ندخل متاهات من الصعب الخروج منها: تأصيل المسرح العربى، تأصيل الخطاب العربى... إلخ. أعتقد أن فى الأمر شيئاً من الخلط ويجب أن تعود الأمور إلى الإطار الصحيح.

طرح عبد الرحمن بن زيدان قضية الانفصال بين «الكتابة النصية» و «الكتابة الركحية». أعتقد أن التجارب الحديثة فى العالم بدأت تجمع بين هذين الاتجاهين فى الكتابة. والتجارب التونسية كثيرة ومتعددة، ومسرحية (المصعد)، مثلا، شاهد على ذلك؛ على تزامن الكتابة النصية والكتابة الركحية. وهذه المسألة جسدت ـ تقريبا ـ بطريقة أو بأخرى، بداية خلخلة سلطة المخرج التى أشار إليها عز الدين قنون؛ فإذا كانت السيطرة فى البداية للكاتب المسرحى، ثم استطاع المخرج أن يسيطر على العملية المسرحية والعرض المسرحى منذ حوالى قرن ونيف، فإن الممثل هو المهيأ الآن للسيطرة على العرض المسرحى وخلخلة دور المخرج بطريقة أو بأخرى، بوصفه المهندس الرئيسى للعرض المسرحى. وهذا هو، بالتقريب، التيار السائد فى جل رؤى التجريب المسرحى فى الغرب.

عصام السيد:

أخاف جداً من الأحكام القيمية والأحكام المطلقة، وأخاف أن أقول ما أثق فيه ثقة تامة، وأعتقد أن هذه ستكون بداية النهاية. لذلك، سأطرح بعضا من التساؤلات ومجموعة من الهموم. قال عبد الرحمن بن زيدان إن المسرح العربى بدأ تجريبيا، وأنا أتفق معه. لكن، لماذا بدأ تجريبيا؟ هل ليصل إلى أكبر قدر ممكن من الجمهور؟ أم أنه بدأ تجريبيا لمجرد التجريب فى حد ذاته؟ وعندما انطلق المسرح العربى لم يعد تجريبيا، فأن تجرب أو تخوض تجربة أمر يختلف عن أن تفعل فعلا تجريبيا. وقد قال أيضا إن المسرح العربى بدأ مقلداً للنمط الغربى، والسؤال: أليس التجريب فى المسرح العربى الآن مقلداً أيضا للنمط الغربى؟ وقال عز الدين قنون إن شرط التجريب أن يكون الفنان مستوعبا كل أدواته المسرحية كى يستطيع بعد ذلك أن ينطلق خارج الحدود ويقفز إلى المجهول. هل هذا فقط هو الشرط الوحيد، أم أنه يجب أن يملك المجرب هما داخليا يجعله ينطلق من الأساسيات إلى شئ مختلف؟ وقد أثار أيضا مسألة مهمة هى علاقة النقد بالتجريب. وفى اعتقادى أن هذا إشكال عميق جداً، ينطلق من مقولة مهمة؛ وهى أننا فى هذا الوطن العربى دائما وأبدا مايسبق الفكر الواقع. فالناقد يتعامل مع التجريب من منطلق القياس على الخبرات والمدارس السابقة، غافلا عما فى التجريب من تكسير الأشكال السابقة، فكيف يكون هناك ناقد مساير لهذا الاختلاف عن الأشكال السابقة؟

والمؤكد، كما قال عز الدين المدنى، أن التجريب فى العالم يستند إلى فلسفة؛ هذه الفلسفة إما أنك تتفق معها فتحفر فى الاتجاه نفسه، أو أنك تنظر نظرة نقدية للمجتمع أو، على الأقل، إلى المسرح، وبالتالى تريد أن تختلف من أجل أن تقول شيئا مختلفا. فى مصر لايسمح هامش الديموقراطية بأن أذهب، بوصفى مخرجا، إلى مدير مسرح وأطلب منه أن أغلق على نفسى قاعة مدة سنة، أنا لا أعرف بماذا سأخرج فى نهايتها، كما فعل جروتوفسكى. إنه لايستطيع أن يسمح لى بهذا لأنه لايثق فى النتيجة، ولأنه لا يتوفر قدر من الديموقراطية يتيح لك أن تبدع وأن تختلف.

المسألة الأخيرة؛ أعتقد أن وجود تحديد للتجريب فى مصطلح جامع مانع يعنى نهاية التجريب، لأنه سيكون لدينا حينئذ وصفة جاهزة تشبه المعادلة الرياضية: ١ + ١= ٢ أى س + ص = تجريب. إنما يجب توسيع المفهوم وليس المصطلح؛ لأن المفهوم يختلف عن المصطلح الذى يمكن تحديده، ولكن ليس تحديداً جامعا مانعا وبشكل حاد.

عبد الكريم برشيد:

أريد أن أتناول التجريب من خلال مفهومين: المفهوم العام الشامل، والمفهوم الخاص المحدود. فالتجريب بالمفهوم العام هو كل إبداع؛ الإبداع الحقيقى هو إبداع تجريبى؛ فشكسبير كان مجربا، وموليير كان مجربا. والتجريب مفهوم تاريخى مرتبط بزمان محدد؛ فاللامعقول مرتبط بالخمسينيات، والهابننج مرتبط بالستينيات. فى الشعر العربى، كان أبو

نواس تجريبيا كما كان أبو تمام وكل الذين اتهموا بالشعوبية لأنهم «خربوا» الشعر العربي. أما التجريب في مفهومه الخاص، فهو هذا الفعل الذي يقوم به البعض، ولايقدم ـ في واقع الأمر ـ سوى إعادة إنتاج تجارب وتساؤلات غربية تمت في الخمسينيات أو الستينيات في أوروبا. ونحن نعرف أن التجريب الحقيقي ينطلق من حساسيات معرفية وجمالية معينة؛ فالمستقبلية، سواء في إيطاليا عند مارينيتي أو في الاتحاد السوفيتي عند ماياكوفسكي، هي تجريب مرتبط بالثورة الصناعية وبالتقدم التكنولوجي والإحساس بجماليات السرعة والصدمة التي أحدثها العصر الحديث. كذلك الوجودية والسريالية هما أساسا فكر أو حساسية فكرية معرفية جمالية. لذا، نجد السريالية عند السينمائيين والتشكيليين والشعراء والمسرحيين؛ نجد تجريبا عاما في كل الفنون، وبالتالي نجد التزاوج والتلاقح والحوار بين الفنون المختلفة. عربيا، هل يتساوق أو يتحاور أو يتحايث تجريبنا المسرحي و التجريب التشكيلي والسينمائي؟ في الواقع، هناك حوار صم بين كل الحساسيات الفنية مما يدل على أن الأمر لا يتعلق بحساسية عامة لها ارتباط بظرف تاريخي وبفكر أو إيديولوجيا معينة، لكنه مجرد رد فعل شخصي وذاتي، ومحاولة للقفز قد تكون محاولة بهلوانية في النهاية. لأن المسرح، سواء أكان تجريبيا أم غير تجريبي، لايقوم به المؤلف أو المخرج أو الممثل أو الجمهور، كل على حدة، ولكن يقوم به فريق العمل؛ وفريق العمل، كما هو في العلوم البحتة أو الإنسانية، فريق عمل متجانس له مبدأ واحد وأدوات محددة ويزاول البحث معمليا وميدانيا.

فيما يخص ماطرح حول سلطة كل من المؤلف والمخرج والممثل أو العرض أو الجمهور، أعتقد أن الأمر لايتعلق بهذه السلطات المتعددة، ولكن بسلطة التلاقي؛ عندما نلتقي في مكان معين مثلما يلتقي الأوروبيون في الكرنفال أو في حفل تنكري، يصبح لهذا التلاقي سلطته. وهي سلطة قوية تمارس على المتلاقين الذين، سواء كانوا مبدعين أو متلقين، يساهمون بكل تأكيد في خلق العملية الإبداعية وفي إثرائها، بطقسها، بإيقاعها، بكل محمولاتها الفنية والمعرفية المختلفة.

حوال السؤال: لماذا ـ نحن العرب فقط ـ ننشغل بالتراث؟ أرى أن انشغالنا بالتراث مرتبط بخطاب التحرر؛ فنحن ـ الدول العربية ـ نلنا استقلالنا سياسيا، ولكننا مازلنا نناضل اقتصاديا ومعرفيا وجماليا من أجل التحرر. لذلك، طرح المسرحي الهندي هذا السؤال: لماذا ـ أنا الهندي ـ عندما أتناول تراثي وأقدمه مسرحيا يقال لي هذه شوفينية وانغلاق؟ ولكن هذا التراث نفسه، المتمثل في (المهابهاراتا) عندما يتناوله بيتر بروك ويقدمه مسرحيا، يسمى إبداعا عالميا؟ لماذا عندما نعود ـ نحن العرب ـ إلى الحلاج نمنع من ذلك، وعندما يتناوله ماسينيون يكون رؤية عالمية؟ لماذا حين نتناول «على بابا» يصبح تراثا وفولكلوراً، وعندما تتناوله السينما العالمية يصبح إبداعاً عالميا؟ لماذا هذه الحساسية من الإعلان عن الذات؟ نحن عرب، هذه حقيقة، ومن الكذب أن أقول إنني إيطالي أو روماني أو روسي... إلخ. لذلك، قال وول سوينكا إن النمر الأفريقي اكتشف «نمريته»؛ هذا النمر الذي اعتقد في وقت ما أنه فيل أو فأر؛ لأنه ليس سهلاً أن يعرف النمر أنه نمر وأن يعرف العربي أنه عربي،

تلك حدوده وليست امتيازاً، ولكنه تميز حضارى أنطولوجى جمالى؛. وذلك لاينتقص منه شيئا على مستوى الإبداعات أو المعطيات الأخرى.

عز الدين المدنى:

عندى بعض التساؤلات، وأحب أن أجيب، سوسيولوجيا، عن أسئلة جابر عصفور حول قضايا التجريب. لقد اهتممت بالمسرح بعد اهتمامى بعلوم وأشياء أخرى، لأن عندى أملا فى أن يكون المسرح هو المجال المعرفى الفاعل فى الثقافة العربية؛ فهو ليس مثل مجالات معرفية أخرى، لأنه مجال معرفى وفنى أفيد منه وأسعى خلاله إلى بناء «مسكن معرفى» عربى. هذا طموحى، لا أعرف هل سيخيب أو سيصدق ظنى فى آخر مسيرتى! لكنى أناضل فى سبيل ذلك. من المؤسف أن تأخذ قضية التجريب طور الكليشيه أقول: فى يومنا هذا، قد هضم العالم العربى سوسيولوجيا جانبا كبيراً جدا من الحركات والتقنيات والمؤلفات والأفكار حول المسرح. صار التجريب تساؤلاً كبيراً جدا وقاسماً مشتركا بين عدد كبير من المسرحيين العرب، وحزمة تجمع كثيرا من الاختصاصات. وعوض عن أن نباعد بين الفنانين، كما هو الحال وكما نسمع فى يومنا هذا، كان بالإمكان أن يتم البحث والتحليل بما يقرب بين الفنانين ذوى الاختصاص فى هذه الحزمة من الاختصاصات والتوجهات «والتمشيات» . صحيح أن هذه التوجهات لم ترتفع إلى مستوى الحركات الفنية القوية ومازالت هشة، أو لم تر النور إلا فى يومنا هذا، إلا أنه لايجب التركيز على القول بأن تجريب فلان ليس كتجريب فلان. فالقضية، إذن، هى: ما القواسم المشتركة التى تجمع الفنانين لتصبح حصيلة وإيراداً وإضافة إلى الجيل القادم؟

المرحلة التاريخية التى يعيشها العرب الآن فى حاجة إلى التجريب بصفة عامة بعد تكديس التقليدات. فى الثلاثينيات كانوا يلجأون إلى الاقتباس؛ فى الببليوجرافيا المصرية أو التونسية هناك المئات من الاقتباسات وقليل من الترجمات الجيدة وقليل جداً من النصوص المؤلفة، وكثير من النسخ من المسرح الأوروبى. كما أن العالم العربى، ليقوم بالتجريب، فى حاجة أيضا إلى شخصيات فنية، يعبر بها سوسيولوچيا من خلال هذه الحزمة من الاتجاهات والتمشيات. هى أزمة بالفعل. وكما يقول كثير من المفكرين، لاتوجد ثقافة دون أزمة. وهذا شئ صحيح تماماً. وهذا الغليان الفكرى والفنى القائم أمر إيجابى جداً وليس تضخما كلاميا أو فكريا.

طرح عصام السيد قضية الجمهور. الجمهور تربى على فلسفة ورؤية وعلوم اجتماعية تقليدية، تجاوزها الزمن، دست فى النصوص التعليمية، بينما نريد نحن أن نبنى هذا الجمهور. كيف؟ بالمسرح. لأنه لا وجود لمسرح حقيقى لايعكس ـ بشدة وتنوع كبير ـ الواقع الفكرى الفلسفى. يجب أن نخلق هذا المسرح بأن نصور الإنسان العربى الآن بجميع موانعه، بجميع أطواقه، بتعميق مرجعيته ونظرته إلى أى شئ ـ وليس بأن نحذف قوميته وعربيته كى يصير عالميا ـ و بأن نربى الطفل على رؤية أخرى ديناميكية، أن نغطى بثقافتنا الناشئة التى لم تنطق فكريا بعد إلا قليلا وفى أجزاء محدودة. وكل من مجلة «فصول» ومجلة «الفكر» القديمة فى تونس ومجلة «الآداب» شاهد على ذلك.

أنا ـ والله ـ إن خاب أملى فى مجال المسرح سأدخل مجال الفلسفة أو أى ميدان آخر بكل أسف. هناك صراع بينى وبين المخرج؛ فأنا أخنقه خنقا؛ أقول له: أعطنى تركيب الشخصية عند موليير، مثلا، أو كما (فى انتظار جودو)، وهى مسرحية فى تحليل جون بيير سيرو ـ ذات مرجعية يونانية أساساً مع ثقافة فرويد وثقافة الواقع... إلخ. هذه الثقافات خلقت «جودو» و أنا لاأخلق شيئا، بل أرى عروضا تقدم مهزلة فكرية واستلابا؛ بالمعنى الإيديولوجى وبالمعنى البحت.

قضية الخصومة مع النقد ليست قضية شخصية، هى قضية «فكر». أنا لايعجبنى كثير من العروض التى لاتنطوى على «فكر» حتى لو كانت تقنياتها عالية. إذا لم يكن فى العرض أسئلة محرجة عربيا وإنسانيا، فإننى أرى أنها لاتصلح لشئ. أتساءل دائما مع كل عرض أين الروح والفكر؟ أين الأسئلة المحرقة؟

عادل قرشولى

أرى أن الإشكالات الأساسية قد طرحت خلال هذه الندوة. وكى نتحاور، أريد أن أعلق على بعض ماقيل. يبدو أننى فهمت خطأ حين تحدثت عن المصطلح؛ أنا لا أريد أن أضع حدوداً لكل مسرحى ليجرب على أساسها، وإنما أريد أن أضع حدودا لما نسميه التجريب بالعلاقة بالمسرح السائد. وأعتقد أنه دون وضع حدود لهذا الموضوع لانستطيع أن نجرب.

الزميل عبد الكريم برشيد تحدث عن مستويين للتجريب وقال إن شكسبير كان تجريبياً. ويمكن لنا أن نقبل هذا الأمر أو أن نختلف معه تاريخيا من زاوية أن كثيرين من المنظرين الأوروبيين يضعون التجريب مع بداية الحداثة فى أوروبا. لكن هذا ليس مهما بالنسبة إلىّ، فهناك فى الحقيقة مستويان تحدث الزميل برشيد عن أحدهما، كما فهمت: مستوى التجريب بوصفه جزءاً لايتجزأ من كل إبداع، طبعا حين يكون الإبداع إبداعاً. هذا العنصر (التجريب / الإبداع) يمكن أن يوجد أو لايوجد فى كل عمل مسرحى، ويمكن أن نبحثه فى مجموع المنتوج المسرحى الذى يقدم فى مرحلة معينة أو فى مراحل مختلفة ومتباينة، ونضع أصابعنا على التجريب فى هذه المرحلة أو تلك، من خلال الكم المتراكم للعملية الإبداعية.

التجريب الذى أود أن أضع له حدوداً يختلف عن هذا السابق. فقد تم الحديث عن معملية التجريب خلال الندوات التى تحدثنا فيها عن إشكالات التجريب. هذه المعملية لم تتضح صورتها بعد أمام المنتدين وأمام المسرحيين العرب؛ وهذا بالتحديد ما أردت أن أضع له حدوداً. وأنطلق فى هذا الأمر من سؤال: لمن يتوجه المسرح التجريبى؟ حتى نحدد ماهية الجمهور التى تحدث عنها عز الدين المدنى؛ لأننا نتحدث عن الجمهور كأنه حيوان خرافى، نعرفه جميعا ولكن كل منا يقصد به ما لا يقصده الآخر. من هنا، علينا أن نحدد أولا ماذا نقصد بالجمهور! هل هناك جمهور واحد للمسرح، أم أن لكل مسرح جمهوره ولكل جمهور مسرحه؟ إدراك هذا الأمر مهم جداً كى نعرف لماذا نجرب وكيف نجرب ولمن

تجرب. لذلك، أطالب بوضع دراسات سوسيولوجية عن تركيب الجمهور وحاجاته فى العالم العربى! يجب أن نطرح على هذا الجمهور تساؤلاً: لماذا يدخل المسرح؟ ليس إلى مسرح معين أو نمط معين من المسرح وإنما إلى أنماط مختلفة من المسرح. سوف أسهب بعض الشئ كى أوضح رؤيتى: قرأت إحصائية للمخرج جلال الشرقاوى فى ندوة عن المسرح والجمهور، عقدت بالكويت عام ١٩٨٨ . قدم فى هذه الإحصائية تكوين نوع الجمهور الذى يرتاد مسرحه. يتضح منها أن ٧٢٪ من الجمهور يأتى إلى مسرحه ليضحك، و٧٩٪ تقريبا، كما أذكر، يأتى ليتفرج على الممثل النجم أو النجمة؛ كان النجم فى تلك الفترة كما قال جلال الشرقاوى عادل إمام، وكانت النجمة سهير البابلى. ومن يأتى من أجل قضية «تدخل العقل»، حسب تعبير الشرقاوى، لم يكن أكثر من ٢ أو ٤٪. ولم يحظ المؤلف إلا بـ ٢٪ ولم يحظ المخرج إلا بـ ٤٪ من اهتمام الجمهور. وتركيب هذا الجمهور كالتالى: ١٠٪ من سكان الأحياء الراقية، ١٠٪ من سكان الأحياء الشعبية، الباقى من الإخوة العرب. إنها إحصائية خطيرة، وكل حديث فى هذا الإطار عن المسرح بوصفه منبرا ثقافيا لاجدوى منه؛ لأن المسرح فى هذه الحالة مرفق سياحى وليس مرفقا ثقافيا. لذلك أرى أن التجريب، كى يكون تجريبا، لايمكن إلا أن يتخذ موقفا من هذا النوع من المسرح ومن المخاطب الذى يتوجه إليه هذا المسرح. هذا أمر مهم جدا، لأننا، مثلا، فئة من فئات الجمهور، ولنا احتياجاتنا أيضا، وينبغى أن يعترف بنا ضمن الجمهور عموماً، ونحن «مخاطب» المسرح التجريبى. لذلك تحدثت عن ضرورة الاختراقات العمودية، وليس عن الاتساع الأفقى للتجريب.

جابر عصفور:

أعتقد أننا جميعا نعرف أن الإحصاءات هذه مسألة خادعة؛ لأننا يمكن أن نقوم بإحصاء فى مسرح «الهناجر»، وسوف ننتهى إلى نتائج مختلفة تماماً؛ فسوف يكون ٨٠٪ من الجمهور يأتون للمتعة العقلية تعرف تجارب جديدة، وسيكون أكثر من ٧٠٪ على الأقل من الشباب المتعلم، وربما أقل من واحد فى الألف من الإخوة العرب الذين يدخلون مسرح جلال الشرقاوى أو (حزمنى يابابا) لسمير العصفورى. ولذلك ، أتصورأن البداية التى تفضلت بطرحها، وهى أن الجمهور ليس كيانا واحداً، بداية جميلة جداً، ولابد أن تترتب عليها نتيجة أخرى، هى أنه ينبغى أن يعرف هذا الجمهور وأن يصنف وتختبر شرائحه وطوائفه وأبعاده وعلاقاته؛ لوضع مجموعة من الأسس الوسيولوجية الراسخة ومجموعة من الأهداف الواضحة للتجريب.

المؤكد إلى حد كبير ـ على سبيل المثال ـ أن الجمهور الذى يشاهد عروض التجريب الآن يخلو من أى منتم إلى الجماعات الإسلامية؛ لأنهم، ببساطة، يرون هذا التجريب كفراً. مثلا، مثلت مرة وزارة الثقافة فى مجلس الشعب، وفوجئت بأستاذ جامعى ـ ليس هين المكانة ـ ومسؤول عن العمل الثقافى يهاجم التجريب بعنف لأنه يرى فيه خروجا عن العقيدة الدينية. إذن، البداية سليمة، وهى أن الجمهور ليس كتلة واحدة وينبغى أن ندرس

شرائح هذا الجمهور، وألا نتصور أن شريحة بعينها فى مسرح معين هى الحكم، لأن وضع مقولة الجمهور على أساس اجتماعى سليم يعصمنا من التعميم المجرد. ويشدنا هذا فى الوقت نفسه إلى قضية أخرى أثيرت اليوم حين قال محمد عبازة إن المسرح يتحدث اللغة اليونانية، برغم أن المسرح الذى نشاهده فى هذه الدورة للمهرجان يتحدث اليابانية ولغات مشرقية كثيرة.

أهم من هذا، أذكركم بما أشرتم إليه من أن أسئلة التجريب أسئلة تاريخية. وأظن أن هذه القضية بالغة الأهمية، وينبغى أن نركز عليها فى هذه الندوة.

أتفق مع عز الدين المدنى تماماً على أنه قد يشاهد تجربة مسرحية ذات تقنية عالية جدا، لكن الفكر المطروح فيها لايؤرقه ولايحركه، لأن هذا النوع من التجارب يطرح أسئلة لاتتماس ولاتتفاعل مع الأسئلة التى تؤرق عز الدين المدنى. لأن عز الدين المدنى فى تونس تؤرقه أسئلة، كما تؤرقنى هنا فى مصر أسئلة، وربما كما تؤرق المسرحى فى الهند أسئلة؛ هى أسئلة التخلف، باختصار. هل هذه الأسئلة الخاصة بالتخلف، بكل ماتدل عليه كلمة «تخلف» من معان، مطروحة؟ وماهى؟ أظن أننا لوجعلنا لأطروحاتنا بعدا تاريخياً واجتماعيا سوف نتجه وجهة أكثر التحاماً بالواقع وأكثر تجريبية.

هدى وصفى:

أرى أن نتناول التجريب بوصفه مفهوما يختبر على إنتاج مسرحى، لأن بريخت، مثلا، كان يعتبر سترندبرج وتشيخوف تجريبيين. وكما قال عادل قرشولى، فإن هناك مسرحا للجميع بينما التجارب تقوم بها شريحة من الفنانين. لذا، يستحسن أن نرى فى التجريب مفهوما أولاً.

وبخصوص علاقة المسرح العربى بالتيارات الغربية، فإننا إذا عدنا إلى الخلف قليلا سنجد أن «التراجيكوميدى» و «الدراما التسجيلية» وغيرها قد دخلت فى نسيج أعمالنا، وأصبحت ملكا لنا، فقدمنا الدراما التسجيلية فى (النار والزيتون)، مثلا.

عادل قرشولى:

بالنسبة إلى تعليق جابر عصفور، هذا بالضبط ما أردت أن أقوله عندما تحدثت عن تلك الإحصائية؛ أردت أن أقول إن هذا الجمهور بالذات ليس الجمهور الأوحد للمسرح، وإن المسرح التجريبى، كى يكون تجريبياً، عليه أن يتوجه إلى مخاطب مغاير للمخاطب الوارد فى الإحصائية؛ لأن جلال الشرقاوى فى هذا الذى طرحه أعطانا تركيبا للمتلقى الذى يأتى فعلا إلى مسرحه (عملية سوسيولوجية)، وانطلق فى مشروعه المسرحى إلى مخاطب هو هذا المتلقى. وما قصدته هو أن التجريبى ينطلق إلى مخاطب مغاير، ومن هنا تكمن مشروعية تقديم تجربة فى مسرح «الهناجر» إلى متفرج وإلى متلق وإلى مخاطب مختلف كليا وبدرجة أساسية عن ذاك المتلقى.

جابر عصفور:

أريد أن أوضح موقفى؛ أنا أحترم التجريب الذى يتم فى «مركز الهناجر للفنون»، وأحترم مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى جداً. لكن أضيف جملة واحدة؛ أقول: إن هذا لايكفى! وأرى أن التجريب فى معناه الأصلى هو أن تحطم القاعدة العرفية والمسلمة القائمة، أن تحطم الثبات والسكون وتؤكد معنى الحركة والنسبية، أن تستبدل باليقين الشك وبالتصديق السؤال. هذا المنطلق المعرفى للتجريب ينبغى أن يتعامد مباشرة على همومك الحياتية الوجودية الفعلية. مثلا، سأحترم عصام السيد، بوصفه مخرجا، عندما يحاول تقديم نماذج تجريبية عالمية، لكن احترامى له سيتزايد إلى أبعد حد عندما يجرب ليصل إلى صيغة ما ـ لا أعرف ماهى ـ تجعله يقترب من تجمعات الملتحين فى الجامعة حيث يمكن أن يقدم، وسط هذه التجمعات، عرضا حوارياً إشكالياً... إلخ، بالضبط كما كنا فى الستينيات نحترم المحاولات التجريبية التى كانت تخرج إلى القرى وتحاول أن تقيم «مسرح الفلاحين». فالتجريب ليس مجرد أفق عالمى محصور فى منطقة من مناطق العالم، وإنما هو بالدرجة الأولى مجموعة من الأسئلة، يطرحها واقع إشكالى يعيش فيه الفنان المجرب.

هدى وصفى:

طرحت الآن وجهتا نظر حول حقل التجريب، الأولى تراه معمليا والثانية تراه سوسيولوچيا فبأيهما يهتم فأيهما تهتم المجرب المسرحى العربى؟

جابر عصفور:

بالاثنين معا.

عز الدين المدنى:

التجريب العربى ليس له أية علاقة بالتجريب الأوروبى والغربى. هناك قطيعة معرفية جذرية، قوية جداً، بيننا وبين الغرب. على الأقل، هذا ما وقع فى المغرب العربى؛ فى تونس، وقليلا فى الجزائر وفى المغرب الأقصى. وسأتخذ مايقدمه الطيب الصديقى فى تونس نموذجا. فمسرحية (سيدى عبد الرحمن المجذوب) مثلا، شكلا ومضمونا وأزياء وعرضا وحواراً وعلى جميع الأصعدة، ليس لها أية علاقة مرجعية بالغرب إلا فى جوهر المسرح فقط. والمسرح ليس إنتاجا للطماطم المعلبة، وإنما هو عمل سنوات تؤتى أكلها فيحدث نضج مسرحى، وسنوات أخرى لايكتمل فيها النضج. لكنى أقول وأؤكد أن هناك قطيعة معرفية كبيرة جداً.

محمد عبازة:

صحيح أن الدراسة السوسيولوجية للمتفرج مهمة جداً كى نجيب عن السؤال الخاص بالتجريب وبالمسرح بصفة عامة: لمن يتوجه المسرح؟ لكن، بخصوص إحصائية جلال الشرقاوى؛ كم مسرح فى مصر من نوع مسرح الهناجر؟ واحد. وكم من نوع مسرح جلال الشرقاوى؟ ربما ٨٠٪ أو أكثر. أى أن الشريحة التى تذهب إلى مسرح جلال

الشرقاوى متكررة حوالى تسعين مرة، ومسرح الهناجر وحيد. وهذا معناه أن نوع مسرح جلال الشرقاوى ليس هو الوحيد، وإنما هو السائد.

عبد الرحمن بن زيدان:

ربما نكون قد وصلنا الآن إلى مرحلة التركيز على وظيفة المسرح ووظيفة التجريب، ونسينا شيئا أساسياً وهو البنية التي تقدم إلينا هذه الوظيفة؛ أى البنية المسرحية التى تقوم بمهمة التأثير على المتلقى العربى أو بتناول مواضيع عربية لتقديمها إلى هذا المتلقى للتأثير فيه. أريد أن أرجع إلى هذه المسألة وأقدم نظرة تخضع لكرونولوجية chronologie تطور الأحداث التى مر بها المسرح العربى وكيف وصل إلى ماهو عليه الآن، خصوصا أن عصام السيد أعاد طرح السؤال الذى طرحته فى البداية. كيف بدأ التجريب، ولماذا؟

منذ بداية المسرح العربى إلى الآن هناك مسألة أساسية ظلت مثارة، وهى محاولة تجنيس المسرح فى الثقافة العربية. كان الشعر هو الجنس الأدبى السائد فى الثقافة العربية، وبعد تصادمنا مع الحضارة الغربية، ظهرت الرواية وظهر المسرح، ومن هذه النقطة بدأت محاولات تأصيل الشكل المسرحى فى الثقافة العربية. إلا أن هذا المسرح لم يدخل إلى المسرح إلا من باب الأدب، لم يدخل من باب الإخراج والتجريب على الإخراج. يتضح ذلك عندما نعيد قراءة كل النصوص المسرحية منذ البداية حتى مرحلة صلاح عبد الصبور، لأننا سنجد أنها نصوص أدبية خالصة ليس فيها إرشادات مسرحية، ليس فيها مايسميه أرسطو didascalie، وليس فيها أية إرهاصات لرؤية إخراجية. من هنا نكتشف أنها كانت مكتوبة للأدب ولم تكن مكتوبة للعرض المسرحى. ويكفى أن نقارن بين ممارستين إبداعيتين ليتضح الأمر: الأولى للشاعر أحمد شوقى وكيف أنه قرب الشعر من المسرح وما النتائج التى توصل إليها. والثانية لصلاح عبد الصبور الذى استطاع تجاوز البنية التقليدية للشعر العربى، وتجاوز البنية التقليدية للمسرح، وزاوج بينهما لخلق مسرح عربى جديد. هذا النوع من محاولة الانزياح عن المسرح القائم هو الذى أعطانا، داخل النصوص المسرحية التى جاءت بعد صلاح عبد الصبور، مايمكن أن نسميه métalanguage؛ بمعنى أن هناك نصوصا مسرحية تقوم بالتنظير للمسرح وللإخراج من داخل العملية المسرحية، من داخل النصوص.

هدى وصفي:

لو اطلعنا على النصوص المسرحية بغرض رصد بداية دخول المسرح الغربى فى الثقافة العربية، نظرنا، مثلا إلى (البخيل) لمارون النقاش، أو إلى أعمال عثمان جلال، سنجد إرشادات مسرحية بهذه الأعمال المترجمة أو المقتبسة، كما كانت فى النص الأجنبى.

عادل قرشولى:

لى اعتراض جوهرى وأساسى: الملاحظات المسرحية لاعلاقة لها بالعرض المسرحى؛ فهناك كتاب كبار مثل هاينر موللر لايضعون أى إيضاحات أو إرشادات إخراجية ليتركوا للمخرج مهمة حرية كتابة النص إخراجيا من جديد.

عبد الرحمن بن زيدان:

أكمل أطروحتى: إذن، غابت الإرشادات المسرحية من أغلب النصوص المسرحية العربية، وإن وجدت فهى لاتتكلم إلا عن الشخصيات وبعض الملامح الإخراجية المتعلقة بحركة الممثلين، وليس فيما يخص وصف الفضاء المسرحى أو وصف الجزئيات التى يوظفها المخرج فى إخراجه. بعد هذا النوع من الكتابة، حدثت نقلة لما يسميه إيكوبى «قتل الأب»؛ فالمسرح العربى الآن يمارس قتل الأب؛ أى موت المؤلف والدخول إلى زمن العرض فى غياب اللغة؛ فى غياب النص الدرامى. فعندما نراجع مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بكل دوراته، نجد أن أغلب العروض المسرحية يقتل الكلمة ويريد أن يعوضها بالمستوى المرئى فقط. وهذا الملمح هو أحد الإشكالات التى دخل إليها المسرح العربى، وهو أحد الإشكالات التى نبحث من خلالها العلاقة السليمة أو غير السليمة بين التجربة المسرحية العربية وهذا الجمهور المبحوث عنه، أو القائم.

تبقى مسألة أساسية ، وهى أن أسئلة التجريب هى طبعاً أسئلة تاريخية. وكما سأل جابر عصفور: أين الأسس التى تجعل من التجريب تجريبا؟ هل وصلنا إلى مرحلة الحصول على مجموعة من المكونات التى يمكن من خلالها أن نقول إن المسرح العربى وصل إلى هذا المستوى أو ذاك؟ فعندما نتحدث عن «أدبية» الأدب، فإننا نذكر الصفات التى تجعل الأدب أدباً. فهل وصلنا إلى مرحلة «التجريبية»؛ بمعنى مجموعة الخصوصيات التى تجعل التجربة المسرحية العربية متوفرة على أسسها وعلى رؤيتها، وعلى كل الإمكانات التى تجعلها تجربة مسرحية، حتى تخلق هذه العلاقة مع المتلقى العربى؟ وهل استطاعت هذه التجريبية أن تقدم أطروحتها ورؤيتها للعالم؟

عصام السيد:

فيما يخص التجريب ومسألة المفهوم والمصطلح، أعتقد أن التحديد لايأتى فى البداية وإنما يأتى التجريب أولاً ثم يأتى بعده المفهوم. فأنا أتناول أعمال عز الدين المدنى، سعد الله ونوس، يوسف إدريس وأقول: هذا هو التجريب العربى. لكنى لا أستطيع أن أتجاهل أعمالهم، بداية، وأقول: يجب أن يكون التجريب كذا وكذا.

النقطة الثانية: مسألة الجمهور. أنا لا أقصد طبعا أنه ينبغى على التجريب أن يتجه إلى جمهور بهذا الاتساع الشديد، فمن المعروف أن هناك طبقات، وكل طبقة تفرز ثقافتها، وبالتالى لايمكن أن تكون هناك ثقافة واحدة وإنما هناك دائما ثقافات متعددة ومسارح متنوعة. إنما أقول إنه عندما يبقى التجريب فى برج عاجى، فهذا إشكال؛ لأن التجريب هو بالقطع ثورة على السائد. لذلك، فإن المسرحى لايجرب فجأة ودون داع، وإنما بدافع من هم، هذا الهم سواء كان اجتماعيا أو اقتصاديا أو سياسيا، هو الذى يجعله يثور على السائد ويجرب كى يصل إلى مفهوم أو إلى حل لمشكلة، أو يطرح هذه المشكلة على الناس. وبالتالى، فوجود هذا الهم يؤثر سوسيولوجيا فى الكيفية التى يخاطب بها المبدع جمهوره، وفيما يخاطبه به.

عادل قرشولي:

طرحت على بعض التساؤلات، لذلك أحببت أن أطل على موضوع التجريب من خلال المخاطب وليس من خلال المتلقى. لهذا السبب بالذات وللأسباب التى ذكرت، لابد لى أن أفرق بين مفهوم المتلقى ومفهوم المخاطب، لأنه يحدث أحيانا اندماج بين الاثنين، ولكن المصطلحين مختلفان كما أفهمهما. المتلقى هو العنصر السوسيولوجى المحدد الذى يؤم العرض المسرحى، والذى يمكن أن نقدم له استبيانات ونبحثه سوسيولوجيا. أما المخاطب فهو جزء سيكولوجى من العملية الإبداعية نفسها؛ أى أن المخاطب كائن فى ذهن الفنان، فى سيكولوجيته وذاته، سواء كان هذا الفنان كاتبا أو مخرجا أو موسيقيا أو غير ذلك. وبالتالى يصح القول بأنك لاتجرب فجأة ودون داع وإنما بدافع من هم. ولكن التساؤل الأهم الذى أود أن أطرحه: هل يمكن أن نجرب على الجمهور الذى ذكر تركيبه فى إحصائية جلال الشرقاوى؟ إذا أجبنا بالنفى فينبغى أن نتساءل: إلى أى مخاطب نتوجه. سنتوجه، إذن، إلى مخاطب مغاير لذلك المخاطب المحكوم بالنجاح الجماهيرى؛ أى بنجاح إيراد شباك لتذاكر. وعندما يطرح المشروع الثقافى العام هذا الإشكال ـ إشكال الجمهور من هذه الزاوية؛ زاوية نجاح شباك التذاكر ـ لايمكن أن يخلق مشروعا ثقافيا عربيا متقدما فى اعتقادى. لذلك، أعيد طرح ماذكره الزملاء من أن المؤسسات المسرحية ينبغى أن تفهم التجريب على أنه إثراء للمشروع الثقافى العام، وليس بوصفه توجها كميا للجمهور.

عز الدين المدنى:

أن يظل مجرب شهرا أو شهرين، سنة يتمرن من أجل الوصول إلى صيغة تجريبية، أمر لاخلاف عليه. لكن دور المؤسسات ورصد الميزانيات من أجل التجريب مهم جدا فى وقتنا الحالى، لذلك فنحن نساند مهرجان المسرح التجريبى فى القاهرة لأنه استثمار اقتصادى طويل المدى، مثله مثل شجرة الزيتون؛ تعطى زيتونها وزيتها بعد سنوات. كذلك الأمر فى تونس؛ فقد أسس عز الدين قنون مؤسسة الحمراء الخاصة التى تقوم بدورات تدريبية فى المسرح وتواصل العمل برغم ماتجد من صعوبة فى التمويل. هذه الإجراءات التجريبية مهمة جداً، لذا أبارك مركز الهناجر للفنون بوصفه مؤسسة تجريبية تعمل من أجل بحث المسرح بصفة عامة.

عصام السيد:

لى تحفظ صغير: التجريب ليس ضد الجماهيرية، بدليل أنه فى موسم ٦٣ / ١٩٦٤ قدم المسرح القومى للمرة الأولى عرض (الفرافير) ليوسف إدريس من إخراج كرم مطاوع، وكان من أنجح عروض المسرح القومى، وظل هذا العرض يعاد كلما قلت إيرادات المسرح القومى. وهذه حقيقة مثبتة بالأرقام.

هدى وصفي:

لماذا تعود إلى عام ١٩٦٣ فى حين لقى عرضا (محاكمة الكاهن) إخراج نور الشريف و (شباك أوفيليا) إخراج جواد الأسدى إقبالا كبيرا على مسرح الهناجر؟ بالإضافة إلى ثلاثين مقالا نقدياً عن (شباك أوفيليا)، وأكثر من عشر مقالات عن (محاكمة الكاهن). وأظن أن أية ورش لم تفجر نتائج مثل هذا الكم من النقد من قبل. وكيف يقال إنه لايوجد مكان يستقبل مخرجا ليجرب مدة طويلة، بالرغم من وجود ذلك بالفعل على مسرح الهناجر؛ فقد تجاوز البعض الميزانية المرصودة، لكنهم استمروا لتأخذ تدريبات الورشة حقها فى النضوج، ويخرج الفعل المسرحى المأمول.

جابر عصفور:

واضح أننا نتكلم عن نوعين من الجمهور: نوع أقرب إلى النخبة وهو الموجود فى الهناجر؛ فمهما وصفنا جمهور الهناجر بالاتساع، فسيظل فى دائرة نخبوية. وهناك نوع آخر من الجمهور الأقرب إلى الثقافة العامة. هذا النوع الأخير هو النمط السائد، وإذا قمنا بإحصائيات الآن سنجد أن هذا النمط هو الذى يمثل الأزمة. فى تقديرى أن القضية ليست فى التعامل مع جمهور النخبة؛ قدم له الإنتاج الجيد ستجده فى أبهى صوره على مستوى الحضور. لكن، ماذا نفعل مع القطاعات الأخرى من الجمهور التى إما أن يجتذبها مسرح الكباريه السياحى الترفيهى، أو أنها لاتقبل على المسرح بشكل أو بآخر: تجمعات الطلاب فى الجامعات، الشباب فى الساحات، تجمعات مختلفة فى القرى. كيف نصل إليها؟ هل يرتبط التجريب بنخبة معينة ولايتوجه إلى هذا النوع من الجمهور؟ أم أنه أكثر اتساعا فى توجهه؟ هناك أهمية لطرح هذا النوع من الأسئلة. والمقارنة بين النصوص المسرحية جميلة ومفيدة، كما أشار عصام السيد إلى الستينيات؛ فى عام ١٩٦٢ جرب توفيق الحكيم على نص شعبى فى (ياطالع الشجرة)، فى ١٩٦٤ جرب يوسف إدريس فى (الفرافير)؛ مانوع الجمهور الذى توجه إلى (ياطالع الشجرة)؟ ومانوع الجمهور الذى لايزال يتوجه إلى (الفرافير)؟ أظن أن مسألة الجمهور هذه هى التى تحتاج إلى تركيز.

عبد الكريم برشيد:

بالنسبة إلىّ، لاتستقيم العلاقة بين التجريب والجماهيرية؛ المسرح التجريبى لايبحث إطلاقا عن الجماهيرية فهى ليست مشكلته. فعندما شتم ألفريد جارى الجمهور وصعد بكل القاذورات على المسرح كان يعرف أنه سيقذف، وعندما قدم أونيسكو (المغنية الصلعاء)، لم يكن يصل أحد إلى مسرحه، وكان المسرح يلتزم برد مبلغ الدخول إلى الجمهور. كيف نوفق، إذن، بين أننا نريد أن نقدم مسرحا شعبيا جماهيرياً، ونقدم، فى الوقت نفسه، مسرحا معمليا يدور فى إطار مغلق. نحن نعرف أن الاختبارات العلمية هى نخبوية بالضرورة، فعندما يدخل أى عالم مختبره لايدخل الشعب معه. ولكن النتائج الناجحة هى التى تصبح شعبية بالضرورة، فمسرح أونيسكو الآن مسرح شعبى تقليدى،

ومسرح بيكيت كذلك، بعد أن حققا النجاح. لذا، فالجماهيرية مطلب يأتى بعد الإبداع الحق، والتركيز على ممارسة التجريب مع سبق الإصرار والترصد لايمكن أن يعطى تجريبا حقيقيا؛ لأنى أرى أن التجريب الحق هو الإبداع الحق؛ كل إبداع صادق وحقيقى وشفاف وملتزم بقضايا وجماليات الجمهور وطريقة عيشه وطريقة تفرجه، والقبض على الراهن بكل مكوناته الجمالية والمعرفية هو الذى يمكن أن يعطى الإبداع الحق؛ «الهابننج» كان القبض على الراهن فى ذلك الوقت، وهو حرب فيتنام. وبالنسبة إلى المسرحية اليابانية، فكأنها تستعيد حدث إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما وناجازاكى بالقبض على الحدث، على القضايا، بأدوات ومفردات جمالية جديدة ومتجددة.

أما عن قضية المؤسسات، فقد أسس آرتو مسرح ألفريد جارى وأسست أريان منوشكين مسرح الشمس، وأسس جروتوفسكى مختبره؛ لايمكن أن نتصور التجريب خارج إطار مختبرات، إطار مؤسسات. ونحن نعمل هكذا فى المطلق، نمارس تجريبا نظريا بغير مختبرات، بغير فريق العمل. لذلك أقول وأكرر إن أكثر تجاربنا المسرحية فى الوطن العربى تقوم أساساً على وجود مخرج أو دينامو معين هو الذى يقود الجماعة، ولكن لاوجود لفريق العمل المؤمن بالبحث والاجتهاد والكشف. وعن الجمهور، دائما ما نتحدث عن جمهور واحد، والواقع أنه ليس هناك جمهور واحد موحد، لكن هناك جماهير؛ هناك جمهور كرة القدم، وهناك جمهور هذا المسرح أو ذاك. وبالتالى إما أن نكون تجريبيين ونعى أن التجريب يعنى المغامرة، وبالتالى يعنى المقامرة؛ إما أن نربح أو نخسر، وكل التجريبيين كانوا مغامرين ومقامرين، وإما أن نتبنى مسرحاً جماهيريا يقوم على اتباع الاستمارات والاستبيانات لتقديم مايريده الجمهور، وأن نخضع للشباك وسلطة من يدفع.

محمد عبازة:

عفوا جابر عصفور، أنا قلت إن المسرح يونانى وإن كان قد تكلم لغات عدة؛ تكلم الإنجليزية مع شكسبير والفرنسية مع موليير و راسين وكورنى وغيرهم، ولابأس أن يتكلم العربية. بالنسبة إلى علاقة التجريب بالجمهور يبدو لى أن كل عملية إبداعية تخلق جمهورها. وأنتم أدرى الناس بذلك؛ فعندما سئل أبو تمام: لماذا لاتقول مايفهم؟ أجاب: لماذا لاتفهمون مايقال؟ فالقضية قديمة عندنا. وهناك فعلا عملية إبداعية تتوجه إلى النخبة وتخلق جمهورها من النخبة؛ فى تونس جرب فاضل الجعيبى فى مسرحية (عرب) فى المسرح الجديد، وحازت جمهورا عريضا من المثقفين واستمر عرضها مدة شهر كامل. وكذلك الأمر بالنسبة إلى عز الدين قنون فى فرقة المسرح العضوى، كذلك بالنسبة إلى فرقة جرسلة. لكن ليس بالضرورة أن يكون التجريب مع النخبة، فقد وقعت فى تونس حديثاً تجربة مع الفاضل الجزيرى، خرج بها من الإطار الضيق للمسرح ودخل إطاراً أعم وأشمل، هو إطار الفرجة فى النوبة والحضرة بشكل شعبى أكثر من الشعبية، بما يمكن أن نسميه شعبوية. وليس ضروريا، قبل أن نبدأ عملية إبداع، أن ننطلق من الجمهور؛ هل سيتابع الجمهور التجربة؟ هل سيتفاعل معها؟ المهم أن الإبداع الحق، الذى أشار إليه عبد الكريم برشيد، يخلق جمهوره، مهما كان نخبويا.

عز الدين قنون:

الجمهور ليس مقياسا لجودة ولا لنجاح وليس مهما. فالأعمال «التجريبية الجديدة» التى تزعزع الموجود والمتعارف عليه، الموضوع فى قوالب جاهزة، لتحاول أن تحرك هذه القوالب، تقلق كثيراً. لذا، لا نترقب أن يكون الإقبال عليها كبيراً، لأن كل جديد هو بدع مقلق، وليس معقولا أن نقيس قيمة العمل التجريبى بالجمهور وعدده، فهذا أمر مغلوط فى الأساس.

هل يتجه المسرح التجريبى إلى الجمهور العريض أم إلى نخبة؟ حسب رأيى، كما قال عبد الكريم برشيد، لايدخل العالم الشعب معه إلى المخبر العلمى، لكن النتيجة توزع على كل الناس. فالمسرح التجريبى الجديد المختلف يتجه إلى نخبه معينة كى ينتشر، حينئذ تتجه الأسئلة الفلسفية الفكرية والفنية المطروحة إلى عامة الناس لكن عن طريق النخبة. والمسرح مهما كانت هيئته فهو (نخبوى) فى الأصل، لأنه لايمكن لأى إنسان أن يمارس فن المسرح. مثلا، عدد الأطباء أكثر من عدد المبدعين المسرحيين.

الكلمة التى أريد أن أختتم بها: حسب رأيى، العملية المسرحية تقتصر على عنصرين أساسيين، إذا فقد أحدهما بطلت العملية كلها، وهما: الممثل والمتفرج، هل هنالك عرض مسرحى حضره مخرج، أوقاعة بلا جمهور؟ هل هنالك عرض مسرحى حضره مؤلف وجمهور؟ هل هنالك عرض مسرحى للممثل دون جمهور؟ هذا لايمكن أبداً؛ العملية المسرحية ترتكز على ممثل ومتفرج واحد. لذا، فالعمود الفقرى للمسرح هو الممثل، سواء حينما كان المؤلف مسيطراً على العملية المسرحية أو أثناء سلطة المخرج، وربما تحت سلطة السينوغرافى فى القرن الثانى والعشرين أو سلطة الكوريجرافى فى القرن الخامس والعشرين. سيبقى الممثل والمتفرج من البداية إلى النهاية. خارج هذه العملية لا وجود للمسرح.

وكتابات عز الدين المدنى وكل كبار الكتاب العرب هى نصوص مسرحية، وليست مسرحا. فالعملية المسرحية تقام فى المسرح؛ فى مكان واحد ولحظة واحدة؛ تقام مرة واحدة ولا ولن تعاد على العكس من الفيلم؛ يمكن بثه ألف مرة فى اللحظة نفسها فى عشرين ألف بلد. لذا أقول فى الختام: كتب الخلود للمسرح لأنه يولد ويموت فى اللحظة نفسها ولايعاد.

عبد الرحمن بن زيدان:

أعود إلى فكرة إنشاء الورش المسرحية ودورها فى رد الاعتبار إلى التجربة المسرحية العربية وإعادة الانفتاح على المدارس الغربية لإعطاء قوة جديدة للمسرح العربى. إن هذا المسرح لايعيش منعزلا عن التجارب العالمية، ولايعيش غريبا عن هذا العالم، إنه يعيش زمانه ومكانه وكل الأسئلة المطروحة فى هذا الزمان وهذا المكان. والورش المسرحية، حين نأخذ مركز الهناجر مثالا، سنجد أنه قد قدم مجموعة من الأعمال التجريبية التى استطاعت أن تخلق مجموعة من الأسس التى يقام عليها التجريب، كما حدث فى الورشة التى قدمها جوزيف

شاينا بالتعاون مع المخرج هناء عبد الفتاح مع مجموعة من الممثلين الذين قدموا (بقايا ذاكرة). هذه الورشة استطاعت أن تجرب مجموعة من الأدوات الفنية لتحقيق مسرح تجريبى لجمهور هو نفسه يعيش التجريب. ويمكن أن نذكر كذلك (محاكمة الكاهن) التى أخرجها نور الشريف، وكيف استطاع أن يبنى فرجته على أشكال فرعونية لتقديمها. إذن، هناك مجموعة من الأدوات ومجموعة من الرؤى التى تقدم من خلال التجريب ومن خلال الخلق المغاير؛ هذا المغاير هو الذى يعطى التجريب خصوصيته.

تبقى مسألة أساسية، هى: من الجمهور الذى يتلقى كل هذه التجارب المسرحية، سواء كانت فى القطاع العام أو الخاص؟ لقد تحدثنا عن الجمهور فى عموميته ولم نتحدث عن نوع خاص من الجمهور، وهو الجمهور الذى يقرأ المعنى ويؤوله ويدرسه، هو جمهور النقاد المسرحيين. هل استطاع الناقد المسرحى أن يواكب هذا التغير الذى حدث فى تجربة المسرح العربى؟ وهل يمتلك الأدوات التى يستطيع بها أن يقرأ هذه التجربة؟ لقد دخل المسرح العربى الآن زمن الصورة، ودخل زمن العلامات؛ فهل استطاع النقد المسرحى العربى أن يقرأ هذه العلامات انطلاقا من التجربة الجديدة والزمن الجديد لهذا المسرح؟

رئيف كرم:

أولا: التجريب ليس غاية فى ذاته، لكنه فى هذا المهرجان يبدو كذلك. وأعتقد أننا مجتمعون هنا لأننا لا نملك شباك تذاكر عريضاً؛ فالتجارب التى تحدث فى العالم العربى هى محاولة للوصول إلى الجمهور العريض. والمسرح ـ كما تفضل أكثركم بالقول ـ ذو جمهور ضيق، خاصة فى القرن العشرين، لأن هنالك عدداً من العروض السمعية والبصرية يتكاثر ويحصر المسرح أكثر فأكثر فى زاوية ضيقة من حيث الإنتاج والتوزيع. فى لبنان، نعانى من انعدام المؤسسات الراعية للتجريب؛ التجريب المقصود به البحث عن أشكال جديدة والاتصال بالجمهور، وليس التجريب المقصود فى ذاته. لأنى أعتقد أن التجريب المقصود فى ذاته الذى فكك المسرح الأوروبى بدأ فى مطلع القرن مع صرخات آرتو وغيره وانتهى فى الستينيات؛ فكك كلياً المسرح الغربى الذى ورثناه، والآن يمر بمرحلة بناء العرض وإمكان محافظته على وجوده وسط أشكال البث المختلفة، مما أحدث مايسمى بمسرح «الوسائط المتعددة» الذى نرى بعض مظاهره فى هذه الدورة من مهرجان المسرح التجريبى بإدخال الحداثة فى المسرح عبر التكنولوجيا واستخدام وسائط متعددة، كما نرى مظاهر فولكلورية أحيانا والهدف من هذا البحث كله، هو خروج المسرح من قوقعته، لأن المسرح فى الأساس شكل أثرى للتعبير. ومن حيث عدد الجمهور، لم يعد المسرح يعطى مردوداً مالياً كافيا لإحداث فائض يوزع على القائمين عليه، خاصة أن إعداده يستغرق شهرين أو ثلاثة على أدنى تقدير. قد يحدث المسرح فائضا ماليا فى أوروبا لأنها صاحبة تقاليد؛ هنالك مسارح بها موظفون دائمون. مثلا، يحتوى العدد الأخير من مجلة Drama Review على رسائل من مسرحيين فى أمريكا والعالم، تطالب بدعم هذه المجلة لأن السلطات الأمريكية بدأت تحجب عنها المساعدات بحجة أنها لاتفى بغرض المسرح التجارى الاحترافى.

عادل قرشولى:

أريد أن أسجل تحفظا على استخدام مصطلح «النخبة» فى هذا المجال لأنه يسبب لنا مغالطات، ولذلك اقترحت مصطلح «المخاطب المغاير» مجالاً لتوجه المسرح العربى التجريبى.

قال الزميل عبد الكريم برشيد إن التجريب مع سبق الإصرار لا يؤدى إلى تجريب. أنا لا أتفق معه فى هذه المقولة لأن الكاتب المسرحى الذى يريد أن يجرب يفعل هذا بفعل إرادى لأنه يبحث. وأنا أستخدم مصطلح البحث الذى استخدمه عز الدين المدنى. ومن هنا، تتطور عمليتنا التجريبية فى المسرح العربى عندما نفهم التجريب، كما قال الزميل عز الدين قنون، فى إطار مايقدمه للمشروع الثقافى العام، لأنه حينئذ يخرج من إطار الجمهور الضيق إلى الأفق الأوسع.

إن قضية العثور على الهوية «النمرية» التى تحدث عنها وول سوينكا مهمة، لكنى أريد أن أتحدث عما بعد العثور على الهوية؛ ماذا نفعل فى العالم المعاصر الذى نواجه فيه النمور والقرود وغيرها من حيوانات؟

قال الزميل عبد الكريم برشيد إن الارتباط بالتراث له علاقة بخطاب التحرر، وهذا فى اعتقادى هو إشكال المسرح العربى الأكبر. لأن بيتر بروك، مثلا، عندما تناول (منطق الطير) و (المهابهاراتا) مسرحيا، لم يتهمه أحد بالخروج على الأصالة، بينما لو توجه مسرحى عربى إلى شخصية هاملت أو أنتيجون يتهم بالخروج على الأصالة، وهذا هو إشكال المسرح العربى؛ فقد توجه إلى التراث من ثلاث زوايا. الزاوية الأولى، إننا أردنا بدءا أن نبرهن بحكم قسرى على وجود مسرح فى تراثنا العربى. وهذا أمر لا أرى جدوى منه؛ لأن وجود هذا المسرح أو عدمه ليس مهما، المهم أن مسرحنا العربى المعاصر لم يتطور عن تلك الأشكال والظواهر التى أسميناها ظواهر مسرحية فى التراث العربى. المهم أن عز الدين المدنى وسعد الله ونوس وألفريد فرج وغيرهم اتجهوا إلى التراث لاستخدام مفرداته من منظور معاصر، ولإدخال هذا التراث أو هذا الموروث ـ لأن المصطلحين مختلفان ـ فى معالجة معاصرة جديدة، أرادوا من خلالها أن يكتشفوا صيغة مسرحية عربية؛ ليس من خلال تعميم مفردة واحدة من هذا التراث، وإنما من خلال البنية الكلية. الزاوية الثانية التى نظرنا من خلالها، هى أن بإمكاننا أن نتوصل إلى العالمية عبر التوجه إلى التراث، وقد استخدم البعض المفردات التراثية على أنها عناصر فولكلورية. ونحن فى غنى عن الوصول إلى العالمية من خلال المفردة الفولكلورية، لأننا إذا قدمنا للفرد الأوروبى مسرحاً معاصراً يستخدم المفردة التراثية، كما يفعل عز الدين المدنى وسعد الله ونوس، وقدمنا له بالمقابل راقصة شرقية، فإنه سيهتم بالراقصة أكثر من اهتمامه بهذا المسرح، تأسيساً على الصيغة الشرقية فى تصوره. الزاوية الثالثة، وهى الأسلم، هى التى توجه المسرحيون العرب من خلالها إلى التراث، أقصد أولئك الذين قدموا نتاجات كبيرة خلال هذه الفترة الزمنية القصيرة.

لماذا تكون عندنا عقدة نقص؟ أنا أنظر من بعد إلى المنتوج التراكمى الذى حدث فى مسرحنا العربى نصا وإخراجا وتمثيلا وعلى كل مستويات مكونات العرض المسرحى، فلا أخجل أبد من تقديمه على الصعيد العالمى. لدينا مسرح عظيم جداً خارج الأطر التقليدية السائدة، لكن الحصار المضروب على ثقافتنا العربية كلها، وهو ليس حصاراً جماليا فقط بل هو حصار سياسى واقتصادى أيضا؛ هذا الحصار هو الذى يمنعنا من الوصول إلى العالمية. لدينا تراكمات حدثت خلال العقود الثلاثة الماضية، ولدينا أسماء مسرحية كبيرة أعتز بها وأستطيع الدخول إلى المنافسة العالمية من خلالها بلا أى تحرج.

عبد الرحمن بن زيدان:

أود الرجوع إلى مسألة أساسية، وهى أننا عندما نتحدث عن الجمهور فإن فى هذا الجمهور مستويات متعددة، وضمن هذه المستويات يوجد الناقد المتلقى للعرض المسرحى أو التجربة المسرحية العربية. والسؤال المطروح هنا: هل استطاع النقد المسرحى العربى أن يواكب التغير الذى حدث فى المسرح العربى؟ وهل استطاع أن يغير أدواته، ومناهجه للتخلص من المناهج التى كانت تساير أزمنة سابقة، ويخلق زمنا جديدا هو زمن القراءة الجديدة للتجربة الجديدة؟

هدى وصفى:

هذا ماتطرحه أيضا مجلة «فصول»فى التجارب النقدية، كما يطرحه بعض التجارب النقدية فى الوطن العربى.

عصام السيد:

أثار عز الدين المدنى قضية مهمة، وهى: علاقة المؤسسات الثقافية بالتجريب، ووجوب دعم المؤسسات الثقافية للتجريب. فى اعتقادى أن التجريب ضد كل المؤسسات؛ لأن التجريب خروج على المألوف والقائم وينبغى أن يكون ضد جميع الأطر. القضية الثانية: عودة إلى مسألة الجمهور؛ عندما تنجح تجربة، كما حدث لمسرح العبث، فإنها تتحول بعد فترة إلى أمر تقليدى. قد قيل فى علم النفس عن نظرية الجشطالت إنها ماتت لفرط نجاحها ودخولها فى مجالات عدة، لذلك أعتقد أن التجريب الناجح هو التجريب الذى يموت بعد فترة لأنه يتوزع ويصبح ذا جمهور عريض. وينبغى أن نبحث عن هذا النوع من التجريب الذى يمكن أن ينتشر ويصبح ذا قاعدة عريضة، وإلا سيتحول المسرحيون إلى ديناصورات.

عبد الكريم برشيد:

سأتحدث عن أمور عامة؛ إن قضية البحث عن الهوية ليست مطروحة الآن، وقضية التأصيل كانت فى الستينيات وانتهت بلا رجعة. وأصبح البحث عن الأشكال الفنية المسرحية وعن قالبنا المسرحى فى ذمة التاريخ. المطروح الآن خطاب آخر ووعى آخر

وحساسية أخرى، والرؤية العلمية لواقع المسرح، فنحن الآن نتأمل المسرح كأنه جذع مسرحي واحد. وأنا شخصيا أرى أن الجذع المسرحي العربي مختلف تماماً عن الجذع اللاتيني اليوناني؛ لأن ذلك الجذع يبدو كأنه يقوم على استحضار الموتى أو تحضير الأرواح؛ حيث يقوم الفعل المسرحي على التقمص وبالتالي على وجود زمنين: زمن المسرحي وزمن المحكي عنه. وهناك مكانان: هذا المكان المسرحي وذاك المكان المحكي عنه. أما المفهوم المسرحي، كما يتمثل عبر تمظهرات احتفالية شعبية تعبر عن روح المسرح كما عاشه أو كما بحث عنه الإنسان العربي عبر التاريخ، فيقوم على أساس التلاقي والاحتفال والتمازج والمشاركة، وبالتالي فلا وجود فيه لعملية استحضار أرواح كروح هاملت أو ماكبث ولكنه حالة: نحن الآن هنا نقوم بعملية مايمكن أن نسميه نوعا من contrat théâtral العقد المسرحي عوضا عن العقد الاجتماعي؛ هناك عقد بيننا جميعا؛ نتفق على أننا نلعب لعبة، نتطارح بموجبها قضايا تهمنا جميعا. وبالتالي نحن ـ المتلاقين نسهم في هذا العمل، وليس الأساسي هو هذه اللعبة لأننا نعرف سلفا أنها لعبة؛ هذا ليس هاملت وذاك ليس ماكبث، ولكن الأساسي هو معنى مانقوم به. هذه هي روح التجريب المسرحي العربي: وهي الروح التي انتبه إليها المسرح الغربي في القرن العشرين؛ فالمسرح الغربي جدد دماءه بالتلاقح مع هذا الجذع السيوثقافي المشرقي الذي هو احتفالي بالضرورة؛ فآرتو يرجع إلى مسرح جزيرة بالي وبريخت يرجع إلى المسرح الصيني، وجروتوفسكي يرجع إلى الزين واليوجا؛ كل المسرحيين التجريبيين في العصر الحديث قدموا تجاربهم بالتلاقح مع مسرح آخر؛ مع جذع سيوثقافي آخر ذي مميزات أخرى مغايرة.

نعود من هذا المنطلق إلى قضية الجمهور: ليست المشكلة في إبداع المبدعين ولكن لأن العلاقة داخل العملية المسرحية بها خلل ما؛ لأننا نأتي بجمهور مصري ونحصره في مسرح إيطالي. كيف؟ ألا تكون العلاقة أكثر حيوية لو أتينا به في إطار سرادق مصري؟ لذلك فاحتفالاتنا تعتمد على الحلقة، علمنا في الزيتونة والأزهر وجامع الفنار في المغرب كان يعتمد على العمود العلمي؛ حيث يتحلق الطلبة حول العمود، والتلاميذ في القرية كانوا يتخذون شكل الحلقة، والحلقة العلمية توازيها الحلقة الفرجوية. الأساسي إذن هو أن هذا الجمهور الذي تخاطبه على أساس أنه جمهور محايد هو جمهور له محمولاته الفكرية والحضارية ووعيه المعرفي وليس صفحة بيضاء، وبالتالي فإن أية كتابة مسرحية لاتراعي اللغة المشهدية للآخر المتلاقي، سوف تضيع رسالتها، وقد ضاع فعلا كثير من رسائلنا المسرحية في الهواء.

هدى وصفي:

تعليقا على ماقاله عبد الكريم برشيد، أقول: إن الخطاب النقدي المستخدم من قبلك الآن هو خطاب مبني على نموذج معرفي غربي، ومسألة الابتعاد عن التراث المعرفي اليوناني الروماني ليست حقيقية. فإذا رفضنا هاملت وماكبث بسبب طرحهما التساؤلات فلم لانبحث في تاريخنا العربي ونعود ـ على سبيل المثال ـ إلى المعتزلة حيث كانت تطرح

تساؤلات؟ ووفقا لطه حسين، عندما حاول ـ مستلهما نموذج بول فاليرى ـ اكتشاف مكونات الفكر العربى، فقد وجد أن الدين فقط هو وجه الاختلاف بين الفكر اليونانى الرومانى والعربى، أى أن الفكر اليونانى الرومانى هو أحد المكونات المتجذرة فى الفكر العربى. لذلك، أتصور أننا إلى حد ما متشربون، وبالذات فى المغرب العربى، فكر البحر المتوسط، وادعاء الابتعاد عن التراث اليونانى الرومانى بالقول بأنه مختلف تماماً فيه تجاوز.

عز الدين المدنى:

انطلاقا من كلمة عبدالرحمن بن زيدان حول ميدانية النص، أؤكد أن النص ليس مجرد حوار فى المسرح، لكن يمكن أن نتصور نصوصا أخرى أيضا. هناك فرضية عمل: إن أى نص وكل نص هو نص مسرحى، ولا توجد حواجز أو حدود تمنع نصا ما من أن يكون مسرحيا، خصوصا فى التجريب. وبالتالى يمكن تحويل الصفحة الأولى من جريدة مثلا إلى عمل مسرحى، ويمكن تناول نصوص أدبية قديمة؛ نص «محاكمة الجان والحيوان لبنى الإنسان» فى (إخوان الصفا) مثلا، أستطيع أن أضعه بحذافيره على خشبة المسرح. لذا، أعتقد أنه لا ينبغى الدخول فى التحديد الغربى المشط القوى الذى يحدنا ويحد من خيالنا.

أولاً : بالنسبة إلى قضية الخيال فى النص ومن ينقش العلامات على المسرح؛ فهو ليس الكاتب وليس المخرج ولا الممثل إنما هو الجمع. ثانيا: الأدب ليس تهمة، وليس معقولا أن يرفض دخول ممارس الأدب إلى المسرح؛ لأن ذلك يعنى أن نقصى شيئا ونفضل شيئا على شئ فى ثنائية هى أحد سمات الفكر العربى المرفوضة.

عز الدين قنون:

فيما يخص التجريب الذى يتطور ويصبح شاملا وعاماً، هناك قول فرنسى مأثور يعنى أن حلم اليوم هو واقع الغد، أى أن التجريبى اليوم ربما يكون التقليدى غداً. وهذا هو جوهر الحياة: التغير والتطور.

وفيما يخص العلاقة بين الأدب والمسرح، فالمسرحيون على حق حين يدافعون عن المسرح، ولكن فقط عندما يدافعون عن خصوصية المسرح. هذا لا يعنى أن كاتب الأدب لا يحق له أن يكتب المسرح، إنما يعنى أن الكتابة المسرحية تختلف عن الكتابة الأدبية.

رئيف كرم:

سأبدأ انطلاقا من تخوف عصام السيد من أن نتحول ـ نحن المسرحيين ـ إلى ديناصورات. فالمسرح المتقدم، عند يوچينو باربا مثلا، قائم على الجمع بين التراث العالمى، وعلينا أن نبحث ـ نحن العرب ـ عن موقع تراثنا من هذا التراث، فخيال الظل، مثلا، وهو الشكل المسرحى الوحيد فى التراث العربى، استطعنا أن نحدث به بعض الحركة فى عصر السينما والڤيديو والليزر لكنه الآن، فى نهاية القرن العشرين؛ فى عصر الصوت والضوء، لم تعد له أية قيمة. أنا ضد أن يدخل الأدب فى المسرح حتى يحتفظ المسرح بشكله المستقل. لكنه عندما يدخل المسرح يصبح مسرحاً. كذلك الأمر بالنسبة إلى السيرك، فهو ضد

المسرح إلا عندما يصبح لغة مسرحية. أعتقد أيضا أن الحكواتى قام بوصفه ظاهرة لأنه لا يوجد مسرح؛ لأنه كان وسيلة العرب ليعرفوا أخبارهم. وما يقوم به الحكواتى اليوم هو السرد والسرد لا يصلح للمسرح إلا عندما يصبح حوادث كلامية، كما يقولون فى علم أفعال الكلام. السرد يخص الأدب الروائى.

المرجعية فى العالم العربى اليوم تبدو فى تظاهرات كثيرة مهمة نسميها أحيانا «فولكلور». مثلا، أعتقد أن الغناء يتميز بجماهيرية عالمية كبيرة أكثر من المسرح لأن فيه طابعنا الخاص، كذلك الطقوس الصوفية والغناء المغربيان ينظر لهما فى فرنسا باهتمام كبير. فى بداية القرن بدأ المسرح فى مصر على شكل الأوبرا، أى الغناء الملتحم بالمسرح؛ لأن الأوبرا تلائم المزاج العربى، ليس معنى هذا أن نعود لعمل الأوبرا، لكن ينبغى الإفادة من الغناء والرقص بوصفهما أدوات مسرحية. فالتراث هو ما يحيا اليوم، وأعتقد أن ما هو حى اليوم هو الغناء والرقص، لكن المشكلة فى انعدام العرض المازج بين عناصر التراث الحى. هذه العناصر هى التى تعطينا النكهة الخاصة بنا، لاسيما فى القرن العشرين؛ حيث يمكن أن نضيف بوصفنا عربا إلى التراث العالمى، فقد انتهت العزلة وانتهت فكرة التراث العربى المحلى. التراث ما هو موجود. والتراث عند الجمهور وليس عندنا نحن، ومايكل جاكسون بالنسبة إلى العرب مرجعية ثقافية وصلت إليهم عبر وسائل الإعلام والعصرنة التى تغير الحياة كل يوم، فيجب ألا نظل متوقفين عند التراث الغابر حتى لا نصبح ديناصورات، بينما مايكل جاكسون أهم من شكسبير عند الجمهور العربى الذى نتوجه إليه.

عز الدين المدنى:

لا، لقد تجاوزنا هذا التفكير الوضعى الخاص بالقرن التاسع عشر الذى يؤكد شيئا ويلغى شيئا. لأنى يجب أن أقبل خيال الظل وأقبل نتائج الانفجار الإعلامى؛ أقبل الظاهرتين وغيرهما فلكل وظيفته ودوره.

محمد عبازة:

أشرت من قبل إلى هذا الأمر، وهو أننا لم نعتد الرأى المخالف، بينما ثراء الساحة الثقافية والمسرحية يعتمد أساساً على اختلاف الآراء ووجهات النظر الفكرية والإيديولوجية، والجمالية أيضا. فإذا تابعنا خطاباتنا هنا اليوم سنجد عبدالكريم برشيد، مثلا، يرى أن كل ما هو خارج الاحتفالية ليس فرجة ولا متعة. لا، أعتقد أن الاحتفالية يمكن أن توجد مع الفن الكلاسيكى؛ لماذا نريد أن نحرم الجمهور المسرحى العربى من متعة مشاهدة (هاملت) التى قال البعض بصددها إننا خرجنا من هذا الإطار وتجاوزنا هذه المرحلة ولا نريد أن نعود إليها.

رئيف كرم:

هناك ظاهرة تحدث فى القرن العشرين أريد أن ألفت الانتباه إليها، وهى أن المسرح يدخل أبواباً لا نعرفها ولا نريد أن ننتبه إليها؛ إنه يدخل بما هو شكل احتفالى فى تظاهرات

إعلامية كبيرة، مثل حفلات افتتاح واختتام الأولمبياد، وأعتقد أن هذا الشكل هو مسرح المستقبل.

عادل قرشولي:

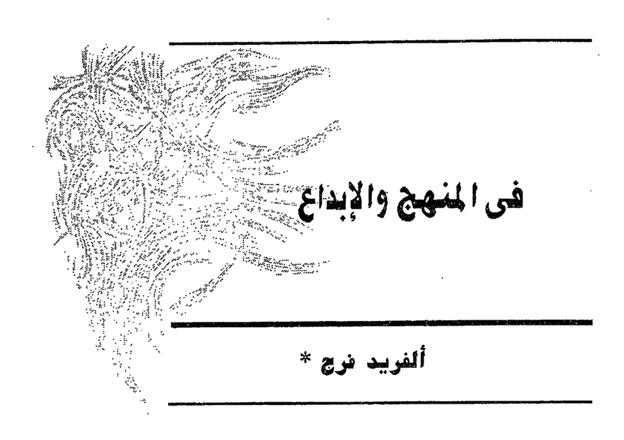
هناك رأى يقول بأن الأداة الفنية تحمل مضمونها معها، وأنا أقول بالحيادية النسبية للأداة الفنية ضمن أية بنية نستخدم فيها هذه الأداة، من هنا أطل على العديد من الإشكالات.

تحدث عز الدين المدنى عن الثنائيات فى الفكر العربى، وتحدثت عن التعميمية، وأعتقد أن ثم ترادفاً بين قولينا. كما تحدث محمد عبازة عن تعددية الأشكال المسرحية، وهذا قول مهم جداً لأن شكلا مسرحيا معينا لا يلغى الشكل الآخر. والمشروع الثقافى يجب أن يقوم على تعدد وسعة الرؤى والقراءات. وعندما أتحدث عن التجريب لا يعنى هذا أنى أريد إلغاء المسرح التقليدى السائد لأننى أنطلق من منطلق «مكره أخاك لا بطل». فبرغم أنى أختلف مع هذا النوع من المسرح ومع الدور الاجتماعى الذى يقوم به؛ فإن لهذا المسرح جمهوره الذى يريد أن يتسلى. أما أنا فأبحث عن المتعة لا عن التسلية فى مسرح مختلف، هذا المسرح المختلف يمكن أن تكون له ألف قراءة وقراءة؛ لذلك أتحدث عن ثراء الساحة المسرحية والحيادية النسبية للأداة الفنية. مثلا، عندما استخدم برتولد بريخت الحكواتى، قلنا إنه سرقه من تراثنا وهو لم يسرقه وإنما أعاد توظيفه. إن الحكواتى العربى يلقينا فى صميم الحدث، أى يخلق حالة تقمص، بينما استخدم بريخت الحكواتى ليبعدنا عن حالة التقمص هذه فى بنية مغايرة كليا. قال الزميل برشيد إن عددا من المسرحيين الأجانب اتجه إلى مسارح الشرق، هذا صحيح. وأنا أتساءل بشكل عكسى: لماذا إذن، عندما نفعل الشئ نفسه؛ أى عندما نتجه إلى التلاقح مع العنصر الآخر الذى تلاقح مع عنصرنا، يعتبر هذا خروجا على العملية المسرحية؟ مثلا، اكتشاف الحلقات فى الجامع هو مكتشف لاحق لفرضيات أوروبية، لأن التوازى الزمنى على خشبة المسرح كان قائما منذ بداية القرن فى المسرح الأوروبى، وما فعلناه هو أننا بحثنا عما يوازى هذه الرؤية هناك فوجدناه فى حلقات الجامع. هذه عملية مشروعة؛ لأن العالمى لا يمكن أن يوجد خارج إطار القومى، والقومى لا يوجد خارج إطار العالمى، لأن ثم تأثيراً متبادل بين القومية والعالمية، والقومى ليس عنصراً فوق أو تحت العالمى، إنما هو عنصر ضمنى. إن النسب بين هذه الجدلية هى التى تختلف من عصر إلى عصر ومن فترة إلى فترة؛ ومن هنا أقول: إن المسرحيين العرب حينما توجهوا إلى توظيف بعض الرؤى المعرفية المأخوذة عن الآخر، فقد وظفوها عربيا، وخلقوا مشروعاً مسرحيا عربياً، وهذا هو المهم.



○ شهادات

■ ألفريد فرج - جواد الأسدي - زو زياو زونج - سمير عبد الباقي - عبد الرحمن الشافعي - عبد الفتاح قلعه جي - محمد أبو العلا السلاموني - هناء عبد الفتاح -



في المنهج والإبداع

ألفريد فرج *

قبل أولى خطواتى نحو التأليف المسرحى، كان المسرح المصرى يعرف الكوميديا الصارخة (الريحانى وإسماعيل ياسين) والميلودراما (يوسف وهبى).

وكان مسرح جورج أبيض الكلاسيكى، وروائع المسرحيات العالمية التى قدمها فى ترجمات جيدة، قد طواهما النسيان أو كاد.

أما مسرحيات الحكيم، فقد كانت موسومة بالادعاء الشهير الجهير بأنها مسرحيات تصلح للقراءة لا للتمثيل، وهو ادعاء كان يطلقه فنانو المسرح، كما يطلقون ستار الدخان، تغطية لتهيبهم من إخراج وتمثيل مسرحيات الحكيم للجمهور العريض وتقريب فكر الحكيم إلى تذوق المشاهدين.

كل شئ كان يغرى كاتبا ناشئا مثلى بالسباحة في التيار الفنى المسرحى التماسا للسلامة والأمان فى البداية.

ولكن، ماذا تقول لشاب عنيد لا يعجبه ما يشاهد على المسرح، ويثق بقدرته على تغيير مسار التيار؟!

عنفوان الشباب والطيش ربما، والعناد ووضوح التصور للمسرح المنشود، والإلمام الواسع بفنون المسرح فى العالم، والثقة العميقة بفن توفيق الحكيم وفكره.. كلها دعتنى للسهر على كتابة (سقوط فرعون)، مسرحية فكرية

---

* مبدع مسرحى، مصر.

ذات صياغة شعرية (اقرأ: قصيدة درامية، أو اقرأ: دراما ذات لغة أثرية ومؤثرة تستلهم جماليات الأدب الفرعوني القديم في الترجمة العربية للعالم الكبير سليم حسن، وفي الترجمة الإنجليزية للعالم الكبير جون بريستد).

والمسرحية نجحت مع الجمهور ... حسائية المشاهدين في كتاب سمير عوض «الأزبكية») وسقطت عند أكثر النقاد!

وقد طالبني ضعفي بأن أعتزل ... المسرح، وأن أكتفي بما حققته من نجاح صحفي؛ حيث كنت نائب رئيس التحرير لقسم الأبواب الثابتة في ... «الجمهورية»، وأحرر الصفحة الأدبية، وبابا فنيا أسبوعيا، وأتمتع بالصداقة العميقة مع أستاذي، ... الشناوي رئيس التحرير، وأقضي سهراتي معه ومع نجوم الصحافة في المستقبل: أحمد بهاء الدين و... وفتحي غانم ومحمود السعدني وأحمد طوغان وسعيد سنبل وكمال الملاخ.

ولكن الصحافة كانت تقودني إلى المعتقل، فضلا عن أنها لم تستطع أن تعوض حبي للمسرح وشغفي بتغيير مسار الحركة المسرحية بدافع من الكبرياء والعناد!

ففي المعتقل كتبت مسرحيتي الثانية (حلاق بغداد)، وبها أحببت أن أجرب كتابة الكوميديا بالفصحى، واخترت كوميديا الشخصية من حيث النوع، وحرصت على أن تكون المسرحية فكرية فلسفية في الوقت ذاته.

هذه كلها كانت مطالب فنية تلح علي، إلا أن مطلبا أكثر إلحاحا كان يلاحقني؛ وهو الهوية المسرحية.

ولم يكن يكفي في نظري لتحقيق الهوية العربية أو المصرية للمسرح أن أكتب المسرحية بالفصحى، أو أن أستخدم إحدى قصص (ألف ليلة وليلة) لتكون جسدا للمسرحية.

وإذا كان مسرحنا العربي غير عميق التراث، فربما استند فن المسرح المعاصر إلى التراث العربي الواسع للفنون التعبيرية، أو للأشكال الموسيقية الكلاسيكية، أو الفنون التطبيقية التشكيلية القديمة، فضلا عن استناده إلى الفنون شبه المسرحية.

لم لا؟

تأمل معي (حلاق بغداد). ربما كانت أقرب للزخرفة العربية التقليدية في الشكل، فهي مؤلفة من قصتين، مثل نجمتين يربطهما خط هو مونولوج الحلاق بين الفصلين، وامتداد شخصية الحلاق إلى الفصل الثاني للمسرحية.

والحلاق، في كل من الفصلين، يقف الموقف المعكوس. فهو في الحكاية الأولى يهجم بفضوله على السر الذي يحافظ عليه أصحابه ويخترق حرصهم على الكتمان بالحيلة والجرأة.. في حين هو في الحكاية الثانية يحبس فضوله، ويمتنع عن السؤال والتدخل في قضية زينة وهي تلح عليه بتصوير حكايتها لتستفز فضوله وميله الأصيل للتدخل في شئون الغير، حتى توقعه فيما كان يتحرز منه باستدعاء طبعه الأصيل في التطفل على أسرار الناس.

وإذا شئنا أنْ نطابق هذا على زخرف الأرابيسك، فلعله أنْ يكون أقرب إلى النجمتين السالف الإشارة إليهما.. الأولى في الزخرفة البارزة والثانية في الزخرفة الغاطسة، أو لعله أن يكون أيضا قريب الشبه لفن الخط إذا كتب الفنان اسم الجلالة على اللوحة مرتين؛ الواحدة عكس الأخرى ومقابلها.

خذ أيضا وتأمل معي خاتمة كل من الحكايتين أو الفصلين.. «صياح واستغاثة» يتبعهما دخول الخليفة والوزير والقاضي ومعهم مسرور السياف على نحو «ديوس الأكس ماكينا»، لطي الملف وإنارة ما غمض من المشكلة، واكتشاف ما خفي في الصدور أو خلف الستار أو في «الخرج»، في حركة متماثلة تتكرر في نهاية كل فصل من الفصلين، كأنها تكرار نهاية الفقرات في اللحن الموسيقي، أو تدخل الكورال لإعلان خاتمة الموشح.

وقس على ذلك ثنائيات (عسكر وحرامية) وتداخل الأزمنة في (الزير سالم) وارتجاليات (زواج على ورقة طلاق) وتأطير قصة (الطيب والشرير والجميلة) في إطار موسيقي بأسلوب الزخرفة العربية حول متون المخطوطات في الصفحة المكتوبة.

إذا شئت وطاب لك تأمل هذا الافتراض، فمن الممكن الاسترسال فيه إلى نهايات بعيدة.

وقد تهيبت دائما أن أكرر نجاحي، حتى لا يغريني هذا بتكرار أجواء مسرحياتي وأشكالها ومذاقها.

انظر إلى ترتيب مسرحياتي: بعد كوميديا (حلاق بغداد) تراجيديا (سليمان الحلبي) التاريخية، وبعد التراجيديا التاريخية قدمت «فارس» (عسكر وحرامية). وإبان نجاحها الجماهيري الواسع القادر على إغواء الفنان، كنت أسهر الليالي الطويلة لضبط سياق تراجيديا (الزير سالم) والتدقيق في لغة التعبير لهذه المسرحية الصعبة. وبعد (الزير سالم) عدت إلى (ألف ليلة) لأكتب (على جناح التبريزي وتابعه قفة)، ثم انتقلت منها إلى معالجة (النار والزيتون) بأسلوب المسرح «الوثائقي» أو «السياسي» أو «التسجيلي»، كما تسمه تسميته. وكان أسلوبا مجهولا في بلادنا وأدبنا المسرحي.. وهكذا.

التجريب كان هوايتي وحرفتي. والانتقال من جو مسرحي إلى جو مسرحي مختلف كان يغريني به إعجابي بشكسبير وجان أنوي وتوفيق الحكيم الذين قدموا الكوميديا والتراجيديا والمسرح التاريخي والمستلهم من التراث والمعاصر بالقوة نفسها.

كنت دائما أتطلع إلى تقديم «موزاييك» مسرحي من كل الألوان والأنواع المسرحية، وأن أضع للريبرتوار المسرحي ذخيرة متنوعة ترضي اختيارات المخرج والممثل والمشاهد، حسب أحوالهم وظروفهم ودواعي تذوقهم.

ولكني، في ظني، ظللت دائما في دائرة الحداثة لم أتجاوزها إلى أفق ما بعد الحداثة، وظلت قناعاتي المسرحية واثقة من أولوية النص المسرحي من حيث هو ركيزة لكل إبداع مسرحي، في الحركة والإطار والأدوات التعبيرية الأخرى.

كما أنني، في انتقالاتي من نوع مسرحي إلى نوع مسرحي آخر، لم تكن تحفزني روح السائح اللامبالي أين يكون، وإنما كانت توجهني ضرورات واحتياجات ثقافية.

وكان على رأس هذه الضرورات، في ظن جيلنا كله، تثبيت الهوية المسرحية المصرية والعربية، ووصل فنون المسرح بتاريخ الأدب والفنون العربية العريقة والفنون الشعبية الساخنة.

من هنا، كان بحث يوسف إدريس الذى هداه إلى «سامر» (الفرافير)، وبحثى الذى هدانىْ إلى (عسكر وحرامية) ذات الطابع الشعبى المدنى للمسرح. كما شاهدته وأعجبت به فى صباى عند الفنان محمد المسيرى ثم الفنان حمام العطار، ولهما سابق صلة بالفنان على الكسار، وربما مؤلف مسرحياته أمين صدقى أو الرائد القديم جورج دخول، بل ربما أيضا يعقوب صنوع.

وهذا التأثير المسرحى لم يقتصر ظله على المنصة، وإنما امتد إلى الأفلام الكوميدية فى السينما؛ حيث اختلط بتأثيرات الفيلم الأمريكى الكوميدى، وصنع من هذا وتلك «سلطة» شهية مثيرة للمرح مع حسن فايق والقصرى وإسماعيل ياسين.

وقد شئت أن أقدم حينذاك «فارس» شعبى عن الفساد البيروقراطى وفوائد الانتخابات السليمة، فاخترت هذا الشكل الشعبى؛ بما فيه من ثنائيات مسرحية وكاريكاتير الشخصية واختلاط الفكاهة بالموعظة والمفارقات الصارخة والحوار ذى الجمل القصيرة والمفاجآت المسرحية المثيرة.

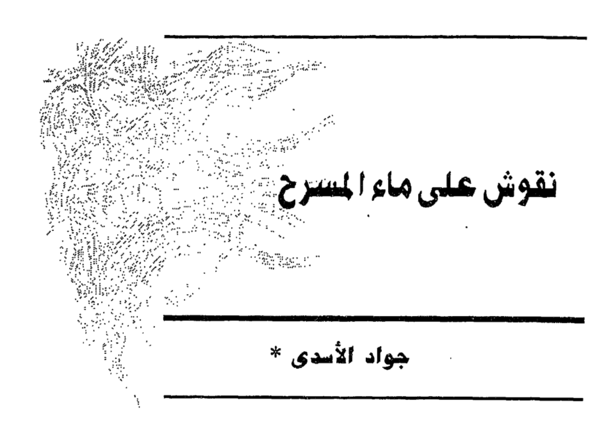
جرب ذلك كله على الجمهور، وتعالى معى نفرح أو نحزن ـ كما تشاء ـ حين نكتشف أن الفن الشعبى القديم الذى زالت آثاره أو كادت من السوق، هو أكثر جاذبية للجمهور وإثارة للنفوس من الفنون العقلية والذهنية، وفنون الحداثة أو ما بعد الحداثة، والانضباط الرفيع للإيقاع، والسياق وبلاغة التعبير.

وهذه السياحة فى كل الدروب المسرحية أخذتنى أيضا إلى دنيا سحرية جديدة أبدعتها بمجرد الإلهام، ومزجت فيها من روح الميلودراما الشعبية القديمة بروح الحداثة فى مسرح بيراندللو، وذلك فى مسرحية (جواز على ورقة طلاق)، وهى مسرحية ارتجالية يرسمها المؤلف والمخرج بأقلام شخصيات مسرحية محض فنية، تتخلق فوق المنصة، أقرب فى الشكل إلى مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، ولكن محتواها ميلودرامى أقرب إلى الطابع الشائع فى السينما المصرية آنذاك، الذى تسرب إليها من مسرح العشرينيات فى القاهرة.

التجريب، عندى، يرمى إلى غايات فنية محددة، تصنع فى مجملها مشروعى الفنى وتحقق ما يمليه على إلهامى وبداهتى وطبعى الشعبى والأدبى الموصول بقناعاتى السياسية والفنية والفلسفية؛ فهو ليس خروجا على المألوف «علاوله» أو من غير قصد، مثل الخروج من غرفة تحترق بإلقاء النفس من الشباك، والويل لك إذا فطنت وأنت تهوى أنك كنت فى غرفة بالطابق العاشر!

الخروج على المألوف والدارج والشائع، عندى، مثل اختيار المعارضة والمناقضة؛ لابد أن يكون له أساس فكرى وقناعات عقلية، وأن يكون فحواه ومحتواه التأثير على جمهور المشاهدين المسرحيين، تأثيرا يخرج بهم عن الواقع الآسن إلى واقع أفضل، ويجدد عندهم حيوية الفكر والوجدان.

ولا ترمى هذه السطور، فى الواقع، إلا إلى أن تكون حافزا للدارسين والنقاد، كى يبحثوا نصوص الأدب المسرحى بدقة ونفاذ، ويتأملوا ما يكتبه المؤلف المسرحى بأناة وإحاطة باتجاهه الفنى والفكرى، فإن ذلك أولى باستنباط متعة أوسع وإهدائها للقارئ العادى، فيرى فيما يقرأ أكثر من متعة الظاهر والمعنى القريب.



نقوش على ماء المسرح

جواد الأسدى *

طاولة أنيسة فى« مسرح الهناجر» الذى تحول إلى دفقة ضوء تجذب إليه فراشات المسرح الحائرة، هنا فى هذه الزاوية أرتب عناوين الفراق والغربة، أفرش على الطاولة فى كل صباح صور فتاى الصغير عبدالله وبريق نادرة عمران النائمة بين ثنايا روحى. على هذه الطاولة أضع قنديل الذكرى وقارباً بابلياً مولعاً بانتهاك الأمكنة، أسافر جلوساً، أخبىء سنواتى المتهاوية بين عباءة أمى، ألاعب ضفيرتها ثم أتلمس الوشم المنقوش على جبينها وبين يديها، قارب بابلى يمزج أوروك بأنكيدو، وجلجامش بننسون، حمورابى المستيقظ يستن قوانينه ثم ينزل إلى الشارع كى يكتب على الجدران والأرواح آخر ما ابتكرته قواميسه فى تلاوين العدل، وحيداً هنا على طاولة وحيدة أقلب السنوات سنة بعد أخرى، والعروض عرضاً بعد آخر، والرحلة من أولها إلى ما آلت إليه من لذة وخراب. لم أكن أعرف وقتها معنى المسرح أو التمسرح، إنما ازدهار عود الطفولة بين أروقة كربلاء وشوارع عاشورائها نقش على سورة النزول إلى الحياة، أبى كان يجرنا من أرواحنا، سبعة أولاد من طين ونار، يجرنا كاظم الفقير ابن الفقيرة على عربة محترقة، يسوقنا أمامه كما يسوق السنوات، فى أيام عاشوراء يأخذنا إلى الحلاق ليحلق لنا طفولتنا ورءوسنا مرة واحدة، كأنما أراد أبى أن يقتلع شجرة الطفولة فينا ليقذفنا بسرعة وبقوة إلى الصبا أو- بتعبير آخر- إلى الرجولة، بعد انتهاء الحلاقة ندخل فى مناخ من التماثل، كأن رءوسنا التى تشبه كرة الجص تستيقظ على الغرابة، رءوس متشابهة فقدت مراياها إلى الأبد، ليس من مرايا نبصر فيها تصدع طفولتنا أو تكسر أيامنا، كنا على مقربة من أيام عاشوراء، أخذنا أبونا إلى السوق ليفصل على أجسادنا السواد، دشاديش سوداء، وأحزمة وسيوف حقيقية بطولنا، فى اليوم الأول من عشرة عاشوراء الندب، نمضى إلى الشوارع حفاة بسيوف ورءوس حليقة يغلفنا السواد، فى هذه

---

* مبدع مسرحى، عراقى.

[illegible] الحسب، خيول تخب خباً، سيوف تبرق برقاً ورجال مفتولو العضلات [illegible] الكبيرة حيث يتم توزيع الأدوار على الراغبين في اللعب، التواقين [illegible] الخيول وتتلبس الرجال أدوارهم، الحر الرياحي، مسلم ابن عقيل، [illegible] جيوش متابل جيوش، رايات أمام رايات، نفر أمام نفر، وعنف لامثيل له [illegible] الحسين الذي تحول بالنسبة إليهم إلى صورة مثالية للطهر والنقاء [illegible].

من [illegible] الكرنفالات من مسرحة الشارع والتاريخ تتمنى المراهقة أول تهج [illegible] إلى الحياة، من خلال ليالي حالمة، [illegible] تشيكوفية الأصول، نذهب إلى عاشوراء أو عاشوراء يأتي إلينا كي نبش أوجاعنا الروحية والجسدية، كي يبني لنا [illegible] التعبير عن مكنوناتنا في إطار [illegible] العنطقة، اتخذ عاشوراء في السنوات الماضية معاني صدامية عبر توظيف [illegible] يتجولون جاهاً في تراتيل الجوقات التي اعتمدت الترتيل من جهة [illegible] في هذا الخضم البديع نبتت زهرة المسرح، رحلت غير مسرحيين [illegible] الأدوار [illegible] فريدة من [illegible] كثيرة إلى مستوى رسم الجوقات [illegible] لانطلاقات الخيول [illegible] على الأعداء، جمهور فطري يتماثل مع الحدث فيدخل [illegible] صادقة لواقعة الحسين بتعبيرات جسدية إنشادية [illegible] أيام الواقعة، لم نعرف وقتها معنى المخرج والإخراج، ولا ماهية الممثل والتمثيل [illegible] والإيمان بالقضايا المقدسة كان يدفع الذين يشخصون [illegible] في التجسيد. الآن، وفي موقع التجربة وبعد مضي السنوات [illegible] من نوعها في التطابق بين المشخص وتشخيص [illegible] الرموز [illegible].

جثة معذبة

كأنما اكتنز جسدي وروحي بتلك الصورة والكرنفالات، التي أسست لدي إحساساً عالياً بالمسرح، تبينت ميوله عندما قررت تقديم أوراقي إلى أكاديمية [illegible] مسبق. كأنما دورتي [illegible] كانت تحيي جرثومة المسرح بامتياز. عبرت الامتحان بسرعة شديدة، وبين مصدق ومكذب، جلست للمرة الأولى على طاولة الدرس في أكاديمية الفنون الجميلة [illegible] مازالت عالقة بروحي ومنعكسة على [illegible] كان لابد من نفض الغبار من كتفي، وإزالة ذلك الحمل الثقيل من الوصايا و«التابوات» والشروط [illegible] كان لابد من تهشيم علبة الكبريت تلك التي سجننا المجتمع [illegible]!!

مسرح أو لامسرح! تنوير أو عتمة [illegible] أو البقاء في رواق نسيان عفنة! ذلك كان هو المخاض الأول في تحويل [illegible] إلى وجود حقيقي ينبض في جسد المسرح، إبراهيم جلال وسامي عبد الحميد وجعفر السعدي [illegible] المسرح، أسسوا لنا تقاويم وفسروا لنا المعنى الحقيقي [illegible] الإنسانية، المعرفية والجمالية، للمسرح. كان لابد

من التفكيك في بنية الذاكرة التي تغذينا منها ثم إعادة منهجتها في إطار منهج [illegible] من الفوضى [illegible]، ليؤسس الخراص، ثم المضي مع النفس للعزف المنفرد.

أتيت إبراهيم جلال زهرة الجمال، في أرواحنا، آي الولاء للمشهد المعبرة التي [illegible] على [illegible] بين• الإشارة والفراغ في إعادة كلية لمفهوم الجسد وتحديد وظيفته [illegible] الأولى ثم دفعه إلى مساحة من المساءلة، الميل، التناسب، الرهافة، الشاعرية [illegible] الأجساد والأصوات، والكثير الذي يدل على وظيفة المخرج المسرحي باعتباره نحاتاً خلاقاً [illegible] إيقاعات العرض، سواء على صعيد أداء الشخصية المنفردة أو الواقع الجماعي، مزيج [illegible] الاعتبار إلى وعي الممثل ودرجات تقمصه من خلال لعب قدير بالضوء. [illegible] إبراهيم جلال [illegible] المتطرف في جنونه ساعات البروفات، يعزف على اللحن الجمالي في قراءة [illegible] بصفته مخرجاً على نص شكسبيري أو تشيخوفي. لم يكن إبراهيم [illegible] إنما وبجدارة ومغامرة باقي بشباكه على جسد النص، أو بتعبير آخر [illegible] نصه هو.

عندما يدخل إبراهيم جلال إلى البروفات، فإنه يقدم نفسه كرباناً [illegible] لمغناطيسية فريدة من نوعها، يسميها هو الواقعية السحرية، وأسميها [illegible] لايمل، لايتوقف عن أن يبني ويهدم، ويصرخ، بجنون رائع يدفع الممثل إلى [illegible].

إبراهيم جلال هو مهندس علم جماليات المسرح في العراق. [illegible] تمكن من عرض مسرحياته مثل (بونتيلا وتابعه ماتي) (البيك والسائق) [illegible] سالم و(دائرة الفحم البغدادية) لبرخت. مات بامتياز دون ندابات، غريباً [illegible] بجنازته، مات على حافة دجلة الخير وفرات الروح، مشى وحده في [illegible] في الوطن.

خرائب النص:

كنا ننقش سنواتنا على نص التحرير، فتباناً كنا، يغذينا الشارع ويحفر على أوراقنا [illegible] كان الشارع يهدر بنا أو كنا نهدر في الشارع. كأنني أتذكر تلك الأيام [illegible] الهزائم المريعة، فتياناً كنا نخرج إلى الشارع في ١٤ تموز لنرتوي، من [illegible] عبد الناصر، لم أكن أفهم بالضبط من هو عبدالناصر، إنما دموع خالي الشيوعي التي كانت تهطل على [illegible] بموت عبدالناصر جعلتني أعشق هذا الاسم وأتهجاه في المنام. جلب خالي عدداً غير قليل من صور عبدالناصر [illegible] أينما كنت أذهب كنت أرى صوره مرسومة على الجدران، في المدارس، وفي [illegible] شموس صغيرة. كان النص قوياً، الكتابة كانت منتصرة، مسرحية الشارع [illegible] في المسرح، بين النصوص، كنا نفتش عن البطل المنتصر، أو عن الشخصيات التي [illegible] المعذبة، التي يقع عليها ظلم البطولة، الشخصيات المعذبة، التي يقع عليها ظلم العالم، (الفولاذ كيف [illegible])، (الأم) لجوركي، (المنتصرون)، (الراية الحمراء)، برانديللو، شكسبير، تشيكوف، وكتابات أخرى [illegible] حالة دوامة النصوص المختلطة، النص الأدبي المنتصر والنص الشوارعي المهزوم، نقرأ [illegible] والمثال ثم المثالية، الوطن والمواطن ثم نفاجأ بموت الأحبة والأقارب، بين [illegible]

أحلامنا بماء الله وفى الشوارع نلملم ما تبقى من قطرات الدم المسفوكة من الأخوة، نعيش فى نص المسرح ونموت فى نص الشارع. وعبدالناصر دائماً كان يحقن أرواحنا بالمزيد من الدوى، دوى فطرى مثل عرق البحارين، عبدالحليم حافظ أيضاً كان يغذى أحلامنا الصغيرة، كل زهرة نسرقها من أجل الحبيبة يشم عطرها عبدالحليم حافظ؛ حيث كان صوته القاسم المشترك بين كل العشاق. أيضاً أحببت أغانى عبدالحليم حافظ التى صدحت فى حضرة عبدالناصر. عندما مات عبدالناصر كأنما مات نص الشارع، ولم يبق لدينا سوى نص الأحلام المكسورة. من هذه العتمة دخلت أروقة المسرح العربى المفكك الغريب عن نفسه وشارعه، كأنما شجرة المسرح تسلقت جسدى، أو بعبارة ثانية يبدو أن جرثومة المسرح احتلتنى، وقعت فى فخ العزلة والولاء للشغل المسرحى الذى صار بالنسبة إلى ملاذاً، مركباً، حصاناً أترجل عليه ساعات الإبحار فى أماسى الوحشة.

نقوش أولى فى فراغ المسرح

سبع سنوات بين أروقة صوفيا ودهاليزها المسرحية، سبع سنوات من التجوال والتبصر فى بنية العروض المسرحية التى شكلت آنذاك ازدهار المسرح لحاجة مجتمعية ولضرورة معرفية، يذهب الناس إلى المسرح لأنه الرئة التى يتنفسون بها من حيث إثارة المكنون الإنسانى ونبش الجمال فى تلاوينه وتكويناته. تقوم دعامة المسرح الأوروبى الشرقى على الحفر فى الخواص الإنسانية بحرية قصوى، دونما أى قمع أو هيمنة للتابو، ولا تحجيم للفكر، بل العكس تماماً؛ فالفنان يفكك مجتمعه بجسارة ومعرفة، بمشاركة لصيرورة السلطة التى يبدو سطحها الخارجى اشتراكياً، إنما عمق أصولها يحفر فى تناقضات خطيرة أدت إلى موت الشارع الاشتراكى وانهياره بعد ذلك، المسرحيون كانوا يشيدون مسرحهم ضد مفهوم الانهيار ويعزفون فى الشارع الجحيمى كل ما يؤدى إلى إثارة المشاكل الخطيرة ونبشها ثم تقديمها على المسرح عبر مؤلفين طليعيين ومخرجين يشككون فى المضامين والنصوص، فى الشارع وفى المسرح. صارت السلطة بمثابة ماريونيت على مسرح الطليعة الذى يقوده عدد من الفنانين الحقيقيين، ممن ينظرون للمسرح باعتباره منبراً إنسانياً يعكس مضامين وأشكال الحياة التى تمشى على حافة الجنون.

ولعل أهم ما كان يميز ذلك المسرح الذى ينتمى فى أصوله إلى منهج ستانسلافسكى وتجديده، هو الفدائية أو الاستنباطية مع إحساس عميق بالزمن من حيث هو منهج فعلى للخلق المسرحى. أسس المسرح الأوروبى الشرقى «ريبرتوارا» صاخباً ومدوياً بدءاً من شكسبير مرورا بتشيكوف، بالإضافة إلى برانديللو وإبسن وخايتوف واستدوفسكى وبولجاكوف. فى شارع روكوفسكى بصوفيا لوحدة كانت تضاء يومياً قناديل ٢٣ صالة عرض مسرحى ريبرتوار متنوع، مسرح الشعب، المسرح الكوميدى، مسرح الجيش، مسرح صوفيا، مسرح «٩٩ كرسى» مسرح إيفان فازوف...إلخ.

ولعل أهم ما فى الحياة المسرحية هذه هو إقبال الجمهور على كل هذه المسارح بشهية قوية، والحصول على تذكرة دخول للمسرح أشبه بالعيد بالنسبة إلى الجمهور الذى يعتبر المنتج الفعلى للمسرح الذى يقدم برنامجه بعيداً عن الابتذال، أو ما يسمى بـ «مسرح الجمهور عايز كده» الذى أصبح شائعاً لدينا. وعى الجمهور الجمالى والمعرفى هو الذى يؤسس مستوى العروض وقيمتها المعرفية، ولعل وعى الجمهور العميق فى أغلب الأحيان يضع المسرح فى مخاض نقدى أو مستوى فنى مرموق لايسمح بهبوط أو تدنى مستوى النص أو طبيعة الأداء أو الإخراج والسينوغرافيا.

إن توازى وعى الجمهور مع وعى الفنان المسرحى صار بمثابة صمام أمان يمنع الوقوع فى فخ الانزلاق نحو شهوة السوق، وتلبية أو دغدغة حاجات الجمهور السلعية، ثم تحويل المسرح إلى جثة كوميدية عفنة، بالمعنى السوقى لتداول كلمة «كوميديا» التى جرى تجريدها عندنا من سياقها المعرفى ودفعها إلى أقصى حدود الابتذال. فى تلك الأعوام (بين ١٩٧٦ ـ ١٩٨٣) توافد إلى صوفيا عدد هائل من الفرق المسرحية ذات الصيت العريق. جوزيف شاينا البولندى، و وتفستناكوف الروسى، وبيتر بروك البريطانى كانوا أهم هؤلاء الوافدين.

ولعل تباين أساليب هذه العروض، من حيث طريقة العمل على فن التمثيل والطابع السينوغرافى، قدم لنا تنوعاً استثنائياً يسلط الضوء على توجهات وأساليب ومناهج العمل عند كل مخرج.

فى الوقت الذى يسلط جوزيف شاينا بروجوكتوراته نحو النحت والمنحوت فى البنية المشهدية، فإن تفستنالوف يعطى أولوية بارعة نحو تكوين الممثل، بين جحيم دانتى وقصة حصان تتمازج وتتلاحق أو تتقارب الألوان، أبطال شاينا فى «جحيم» دانتى يقدمون أولوياتهم باتجاه العنف الخارجى، والأداء الطقوسى الإنشادى الذى يعتمد على الصدمة المشهدية العنيفة، مبتكراً إيقاعات ورسوماً نحتية سوريالية، غرائبية تعطى العرض مناخات متفردة من القسوة الأرتوية (نسبة إلى أنتونان آرتو) وصخب الجروتوفسكية الدينية (نسبة إلى جروتوفسكى).

فى حين يغرف تفستنالوف من ينبوع الأداء التشيكوفى، مشدداً على النفور من النحت البرانى ممعناً فى الوصول إلى النكهة السوريالية، مشدداً على التطرف فى تأثير التمثيل عبر شبكة إشارات و«كودات» ومعارف أدائية صميمة تأخذ بعين الاعتبار الخلط الفعلى بين ستانسلافسكية التمثيل وتحديثية تشيكوف فى التمثيل.

بيتر بروك يمزج بمهارة هائلة بين غرائبية سوريالية مخبوءة وأدائية جينجوفية واضحة تتواضح جلياً فى إخراجه (بستان الكرز) لتشيكوف.

بدا واضحاً من خلال إخراج بيتر بروك لعرض (المهابهارانا)أنه يبحر وينضوج فذ نحو تصعيد الأداء الملحمى الداخلى الذى يضع التمثيل بفرن جهنمى.

إنه منتج حقيقى لإنسانيات التوقد الداخلى فى الممثل، مع الصرامة الزمنية التى تقدم الممثل باعتباره كاهن عصره، ليس للممثل عند بروك زمن آخر غير زمن المسرح. لهذا، فإن صلواته، تعبداته، وساوسه، عشقه، وغرامياته، كلها تدور فى فلك البروفات المسرحية التى أخذت من عمر الممثلين فى (المهابهارانا) أكثر من أربعة أعوام من التمارين الحقيقية.

وبالمقارنة مع مسرحنا العربى وبالمقارنة مع الإحساس الزمنى عند ممثلى بروك، نستنتج صورة جلية لانهيار مفهوم الزمن فى عقل الزمن المسرحى، عند الممثل أولاً وتالياً مع الإخراج.

إن المسرح عندنا لا يصمد للدفاع عن الزمن المعرفى أو الجماعى، وليس للبحث أو تقصى الحقائق فى تدريباتنا أى معنى يدل على صوفية، أو تقديسية، إنما العبور، العجالة، البرانية، والتهميشية هى عنوان مسرحنا بالمعنى الذى أحال المسرح برمته إلى تابوت زمنى، زمن ميت.

الثابت والمتحرك فى المسرح

منذ سنوات طويلة، والمسرحيون العرب يخوضون فى تكوين بنية المسرح الذى كان، ولايزال، يشكل حالة غريبة فى حياة الإنسان العربى بسبب وجوده غير المفصلى أو غير المتجذر فى تقاليد الوجود الإنسانى وأصوله عندنا، عدد

غير قليل من الكتاب أرادوا لي عنق المسرح نحو البحث فى بطون التراث، كى يؤكدوا أو يثبتوا جذور التمسرح والمسرحة، منهم من دون زوايا فهم لهذا المشروع تنطلق من الاعتقاد بأن أصل المسرح فى العالم محفور فى تراثنا، راحوا يقدمون أدلتهم الشفوية والتحريرية على ذلك. وهناك آخرون اكتفوا بمقولة تجديد المسرح عبر التراث فغاصوا فى (ألف ليلة وليلة) وأبى حيان التوحيدى والعيارين، نبشوا سيراً ذاتية لشعراء أو قدموا أوراق فلاسفة كابن رشد وابن سينا والفارابى. فى هذا المناخ المتشدد والأحادى، كتب عدد هائل من النصوص التراثية المسرحية من قبل كتاب مسرحيين عرب رصينين، دلالة على اجتهاداتهم الشخصية فى هذا المجال. بهذا المعنى، فإن المهرجانات المسرحية العربية كرست فى ندواتها مناقشة أطروحات تراثية فى محاولة لتقصى بحث المسرحيين العرب، الطيب العلج والصديقى وعزالدين المدنى وسعدالله ونوس، ألفريد فرج وقاسم محمد وعبدالكريم برشيد ويسرى الجندى، كل هؤلاء جددوا نبض حياة المسرح العربى عبر أطروحة معاودة استقدام التراث وهضمه لما يتصل بعقل وروح مجتمعنا العربى الحديث.

صخب وعنف وتماد فى الجدل حول أولوية ونهضوية المسرح، بين الذين يحاولون الإسهام فى فاعلية المسرح من حيث عصرنته والذين يربطونه بالتراث، وهناك تشابك قوى فى جدل مثار حول أيهما أكثر ضراوة وخطورة: الكتابة المعاصرة المتصلة بالآتى أم التراثية المتصلة بالماضى؟ بمعنى ثان، إن مطحنة أولوية الماضى أو الحاضر سادت لفترة طويلة بين أروقة المسارح، نصاً، وعرضاً، وتنظيراً.

لم يكن فى الفترة المحصورة فى الثلاثين عاماً الماضية، قد تبلور بعد مشروع المخرج بشكل جلى، إنما كان الإخراج فى أكثر حالات تجلياته يتبع مشروع الكاتب، حتى إن أغلب الكتاب ثابروا على إخراج نصوصهم التراثية كى يمنحوا أطروحاتهم براهين بصرية، هكذا بقيت العملية الإخراجية بمثابة صدى لنوتات الكتابة، النص سيد العرض، أو المخرج يتبع المؤلف. وفى مناخ من تبعية الإخراج للتأليف، لم تشهد الحركة المسرحية تجليات أو ابتكارات إخراجية مرموقة، تعطى لمفهوم الإخراج حالة من الاستقلالية أو النضوج المرموق، أسوة بما يحصل فى المسرح الغربى.

وفى الوقت الذى كان يسود العالم اقتحام إخراجى عنيف، فإن ثبوتاً أو سكوناً إخراجياً مزمناً كان يميز حركة المسرح العربى: أغلب العروض المسرحية من حيث بنيتها الإخراجية كان يعتمد على ترتيل النص ترتيلاً حرفياً، دونما أية معالجات جزئية أو اقتحامات للنصوص، من حيث إعادة تفسيرها بصرياً أو دراماتورجيا. الإخراج كان يؤدى وظيفة سردية، تنفيذية، تطمينية لحالة النص، بعيداً عن أية احتمالات لمشاكسته، و«المزانسينات» فى أغلب صياغاتها أخذت تلوينات ميكانيكية (يميناً، شمالاً، وسطاً). غاب المعنى السينوغرافى غياباً يكاد يكون مطلقاً، لم يظهر المسرح أبداً أى انشغال بالخواص السينوغرافية، لأن التعبير أو المصطلح نفسه كان غريباً، طارئاً، ليست له وظيفة جمالية أو معرفية.

كان المسرح العربى فى الثلاثين سنة التى انصرمت يعانى من تصدع فعلى حول إمكانات البحث فى بلورة شكل مسرحى صميم ينبع من حركة الحياة المعاصرة، فى تلاوين الحاضر وفى تشكيلاته، هكذا طغى على صورة العروض معانى الخطابة، الرنين اللفظى، العروض الغنائية المفتعلة!

والترتيل الإنشادى، مد الكلمات، والمزيد من الإيقاعات الخطابية المنفرة التى أكدت بشكل قاطع بدائية فهم التمثيل، دون بحث فعلى على صعيد الأجساد التى بقيت فى أحسن حالات عزفها معبرة، جامدة، كل هذا أدى

إلى طغيان وظيفة أحادية لفن التمثيل. غاب مفهوم الجسد، الجسد بدا متروكاً، الحنجرة صارت القاعدة المتينة للأداء المسرحي.

فى كل هذا الركام، برز بعض تجارب تجريبية تحاول إعادة الاعتبار لمفهوم الكتابة من جهة، ولمعنى الإخراج من جهة أخرى، مع ظهور بوادر أولية لتبلور معنى السينوغرافيا ومصطلح الدراماتورجيا.

أما فى السنوات الأخيرة، فقد تبلورت بشكل جلي فكرة العرض السينوغرافي؛ حيث بادر عدد من المخرجين العرب إلى كتابة نصوصهم من زاوية مكانية، ارتجالية، يلعب الممثلون المعاصرون دوراً عميقاً فى إغناء مفهوم الارتجال والكتابة الحرة سواء على صعيد الجسد أو على صعيد الكلمة، فى إطار تراجيكوميدى دام وخشن، على هذا الصعيد تقدمت التجربة التونسية بجسارة، خصوصاً على متن فرقة المسرح الجديد الذى قدم تنويعات جمالية على روح العرض الجديدة من خلال مخرجين وممثلين طليعيين.

ولعل فاضل الجعيبي، فى مناخ التفرد هذا، أسس تراكماً ملموساً لنوعية عروضه، نخص بالذكر منها (فاميليا) و(العوادة) و(كوميديا)، على هذا الصعيد أيضاً قدم عدد من المخرجين اقتحامات جريئة لجسد النص والفراغ وفن التمثيل؛ محمد إدريس، عزالدين قنون والحبيب بن شبيل، مثلاً.

لم يعد الممثلون عبيداً، لا للنص ولا للإخراج. تحرر المخرج من الولاء المطلق والثابت للنصوص. ثمة حفر جديد على ورقة العرض المسرحي يتبنى إعادة النظر فى ماهية التمثيل والإخراج والمساحة المسرحية، لم يعد التمثيل رتيباً ولا تطريبياً ولاتزيينياً. برز الممثل الحديث باعتباره مفكراً، معرفياً، يعيد ترتيب عقله وجسده ترتيبا يؤهله للخوض فى مغامرة أدائية تعتمد الإيماء الجسدى وإعادة النظر بمفهوم وظيفة اليد والعين والرأس والحواس، بعيداً عن الأداء الأولي أو الوظيفة الأولى (الكليشيه). برز الممثل الذى يتعامل مع البروفات بوصفها رحلة جحيمية، التذاذية، ذات نكهة خاصة، تقدم للممثل إبحاراً سحرياً فى بناء الشخصية.



خرج بعض الممثلين، وهم قليلون ونادرون، عن خراب الأداء الأحادى، قدموا بروفاتهم باعتبارها خلاصة حياتهم الإنسانية، كما تميزت السنوات الأخيرة بنمو اتصال جديد بين المخرج والممثل باعتبارهما المشاركين الفعليين فى صياغة العرض المسرحي. ردمت الهوة الكبيرة بين مفهوم المخرج والممثل. انصهر معدن الإخراج والتمثيل فى بوتقة واحدة وبدا واضحاً أن الإخراج هو صمام أمان التمثيل، والعكس بالعكس.

البروفة المسرحية هي الحياة

منذ رأيت (عشرة أيام هزت العالم) لجون ريد و(هاملت) لشكسبير و(المعلم ومارجريت) لبولجاكوف، وكلها من إخراج يورى لوبيموف، أدركت كيفية تحويل المسرح على يد هؤلاء الممثلين وهذا المخرج إلى طاقة عالية لصنع العالم . و(قصة حصان) للمخرج تفستناكوف تندرج فى إطار هذه التقنية وإعادة الخلق، بل تذهب بعيداً، إلى حدود الجنون، فى تمثيل تفكيك الحياة ونبش مكنوزها الروحي والمبادئ. إنهم - أى المخرجين والممثلين الروس - يصنعون خيالا مجنحا، بلوريا، وفنتازيا، ليصبح العالم خاليا من اللذة، دون بروفات مسرحية تمنح الفنان زادا ودفعا قويا نحو إعادة خلق العالم عبر مشهدية فنية، بصرية، لها مدلول النحت والموسيقى.

يدخل الفنانون المسرحيون الطقوسيون الذين يتعاملون أو يعاملون البروفات بوصفها حالة من العزلة مع النفس والآخر.

المخرج والممثل يدخلان من دهليز من المرايا المركبة، يجوبان التقاويم والأقاليم الروحية، يزخرفان وينقشان بالذهب على جدران العالم.

مازالت أطروحة السفر نحو بروفات مسرحية معادية للثبات غير ناضجة فى حالتنا المسرحية العربية. ثم مازال هناك طوفان من العبث الزمنى الذى خرق زمن الفنان العربى .

بهذا المعنى، فإن البحث عن ممثل استثنائى يفهم معنى لذة البروفة أصبح شاقا، يكاد يكون مستحيلا .

أحاول دائما أن أبرهن لنفسى إحساسى المزمن بأنى أصبحت أشكل نشازا فى مطالبى لنوعية البروفات، كاهن البروفة، البروفة العيد، العزلة الكريستالية مع الفراغ، إعادة بناء العالم، كلها كلمات جوفاء فى قاموس أغلبية الفنانين .

بهذا المعنى، أصبحت مطالبى المسرحية أو رغباتى للبروفات، أشبه بدعوات مشبوهة، يفهمها عدد غير قليل من العاملين بالمسرح، باعتبارها ضرباً من ضروب التطرف .

إن عامل الزمن سيلعب دورا استثنائيا فى بناء الممثل، هذا أمر أكيد أدركته بعد بروفات طويلة قوامها سنوات من العمل فى أروقة المسرح. مع (تقاسيم على العنبر) لتشيكوف، أدركت قيمة الزمن فى البروفات، إن زمن المسرح يتطلب كلية مطلقة للطيران نحو الأمكنة المحظورة فى الأداء المسرحى. لا يمكن أن يزدهر المسرح، فى مواز له وضوحه، إنه انفرادة بعينها، وهو يطلب جدياً من الفنان ما يشبه حب الكاهن للصلاة فى الكنيسة المهجورة، المسرح تبتل أو تزهد، روح مزهوة بالعذوبة والعذاب!

مثل العشق الإلهى أو مثل العاشق الذى يسهر الليالى بانتظار فجر الحبيبة، بروفاتى على المسرح هى فجر الحبيبة الموعودة التى تظل تأسرنى فى مناخ من المودة .

يساعدنى أو ساعدنى فى تجذير هذا المفهوم ممثلون تقاسموا معى بروفات من خبز وماء ومؤدة رائعة. فى (رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس كنا أنا وفايز قزق نعيش حالة وجد فريدة من نوعها فى تفاصيل يومية تعتمد نبش المحرم فى الجسد أو المخبوء فى الروح، لم يتعامل فايز مع نفسه وجسده إلا باعتباره نذرا، وهذا شجعنى لتصعيد نوعية البروفة فى البحث عن السرانى، الشهوانى، اللذوى فى تحريك ثعبان الجسد، بترصد عنيف لصياغة الجمالى، مع تقسيم وظائف الجسد فراغيا وقصديا، شفويا وتحريريا.

ولأن (المملوك جابر) اعتمدت المزج بين الآنى والغابر، الواقعى اليومى والتاريخى المفصلى، فإن تلاوين الإيقاعات فى العزف على العصرين منحت الممثلين قوة لدفع تفسيراتهم وانتماءاتهم إلى مساحة المسرح .

منحتنى (رأس المملوك جابر) فرصة تأويلية ثانية عندما أخرجتها فى إسبانيا، بفلانسيا، مع ممثلين إسبان منحونى (١٤ ـ ١٦) ساعة من البروفات اليومية، فى مناخ من التجلى والانصهار الكلى داخل النص وخارجه، ليس لأعضاء فرقة مسرح لاكاسولا أى استهتار بالزمن، إنهم يتعاملون مع بروفات المسرح باعتبارها درعهم الوحيد ليومهم، شغفهم الرائع لساعاتهم، انتماءهم التقديسى لعصرهم. وبمساعدة الخلاق أنجل الذى يعتبر واحداً من أهم المؤلفين الموسيقيين، ومع إيساراوث التى عملت مع إيليا كازان أكثر أعماله السينوغرافية، فإن العرض كان يتقدم بساعات حاسمة على صعيد تكوين المفردات الرئيسية فيه .

قدمت (المملوك) بقراءة مخالفة لما قدمته فى مهرجان دمشق مع الممثلين السوريين. ثمة لونان مختلفان. مع الممثلين السوريين كان المقهى رحبا، يكرس التفاصيل فى المقهى الشامى بارتجالات أهل الشام، مع أخذ بعين الاعتبار العلاقة الآنية بالجمهور الذى كان له الأثر المميز فى التفاعل مع العرض، من زاوية تبادل الارتجال بين الممثلين و الناس .

وفى الوقت الذى تقدم فيه الممثلون السوريون بطراوة وإخلاص وقدرة فائقة على خلق أسس عروض شعبية، فإن العرض مع المفردات الإسبانية كان يستبعد المقهى ليحل محله التكوين التاريخى الإباحى فى أروقة المماليك ووزيرهم فى صراع مع الخليفة. لعب كل الأدوار أربعة رجال وفتاتان، على وقع الإيقاعات الحية المباشرة رقص المماليك والمملوكات على وقع الاستلاب والغرابة وطغيان الجمالى الحركى على الحوارى اللفظى .

عيون تشيكوف

إعادة مسرحة (عنبر رقم ٦) لتشيكوف كانت بالنسبة إلى بوصفى مخرجا فرصة استثنائية لاختبار انتمائى إلى مدرسة الأداء المسرحى الروسى ، بما فى ذلك النبش فى مفهوم التقمص حتى أقصى جدود المتعة، فى غوص كلى مع الشخصيات دونما مراقبات أو تقطيعات مونتاجية مشهدية أو روحية ، روسيا كلها سجن فعلى للشعب . السلطة تسجن الناس فى عنبر مجانين يؤدى بهم إلى حتفهم ، كما صار الدانمارك عند شكسبير سجنا للدانماركيين فى (هاملت) فإن العنبر ، المصح ، المقبرة ، صارت أكثر من ذلك :

الدكتور أندريه الشبوتى (داو الألم بالألم) يتصدر الصراع مع المجنون إيفان (داو الألم بالاحتجاج عليه) ، وذلك فى مساحة من تنويعات مشوبة بالطهر والمرارة والرغبة فى العودة إلى الحياة ، من زاوية تهشيم مفهوم السلطة التى جثمت إلى الأبد على ظهر الشعب الروسى.



كان إيفان ضميراً حياً لصورة المثقف أينما كان ، المثقف المتنور ، الحالم ، الشغوف بالحرية ، التواق إلى إطلاق العنان لحلم الناس فى الشارع.

إيفان المفتون بالفنون ، وبالأخص المسرح ، يتقاسم الأسئلة مع عدد من العقلاء الذين سجنهم القهر ليحولهم إلى مجانين قسرا وعدوانا . تتركب المسرحية من امتزاج سينمائى ، نفسى ، مكانى ، زمانى ، وتطلق المبادرة للأداء العفيف ، العنيف ، مع فايز قزق (أندريه) وإيفان (غسان مسعود) وممثلين فتية يجربون صولجان المسرح مثل باسم باخور ، أمل عمران ، دلع الرحيبى ، سوسن أبو عفار وقاسم ملحو ، ياسر وإدريس السودانية ورنا جمول . كانت بروفاتنا على تشيكوف تعبر نحو اللذة المرهفة ، مع ممثلين تعودت على العمل معهم خلال (الاغتصاب) و (المملوك جابر) لسعد الله ونوس . تأكدت علاقتنا المسرحية فى فهم عميق لمعنى البروفة ووظيفة فن التمثيل ، كنا نتبادل المواقع فى صيرورة من وعى هذا التبادل ، ليس هناك صيرورة ممثل إمعة ولا مخرج ميث ، وإنما ثمة ثقة عميقة بالآخر ، ثقة مجربة محسوبة ، أدت إلى صياغات فنية نقية .

غرض من الماء والجمر ، عندما يصل الممثل إلى جحيم غربته، فإنه يتعامل مع الماء باعتباره المطهر ، قطرات من الخلاص . كان العرض يقوم على أبجدية الموت ، الحياة ، الجمر ، الماء، الجحيم ، الفردوس ، فى مساحات ملغومة لحريق روحى يحفر فى النفوس .

ولعلنى أتذكر تلك القاعة الصغيرة في المعهد العالى للفنون المسرحية بدمشق ، التى استيقظت على تموز والعرق يتصبب بغزارة من أجسادنا . مع هذا ، فمازلت أتذكر إصرار فايز قزق على ارتدائه المعطف السميك على

جسده النحيل، لم يكن معطفا فقط، حسب رولان بارت، كان المعطف الجلد ، إنه جلد الممثل ، لم يوافق فايز على خلعه مطلقا رغم عدد الساعات الطويلة من البروفات ، أراد أن يمد الجسور بين روحه الرهيفة ليشعل الجمر في الممر بين جلده والمعطف الذى يرتديه . بالطبع ، إن المعطف هو أشبه بركام من السنين على ظهره ، غبار الأروقة ، منمنمات العزف في المصح العقلي حيث أهدر عمره فيها . كان فايز الذى يلعب دور أندريه يمشي باتجاه التماثل النهائي مع أندريه ، هكذا الحال كان مع غسان مسعود ؛ حيث ذاب جسده النحيل تحت الضوء وفرقة الرقص والأداء التحتاني.

بين غسان مسعود وفايز قزق وبيني ازدهرت علاقة استثنائية فيما يخص البحث في مجاهيل البروفات ، نمضغ النص مضغا ، نلقيه على الطاولة ، نؤنس مفرداته، نحضر لروحه ، ثم ندخل إلى البروفات مثل كهنة مخلوعين عن عروشهم ، هكذا فإن إحساسا بالزمن يكاد يكون مفقوداً ، ندخل إلى البروفات ولا نعرف متى نخرج منها .

ليالي محمود دياب

النيل ليلاً محاط بالعربات تسحبها خيول على حافة المياه، عذوبة الهواء العذب تدخل فينا وتتقدم على أطباقها نسيماً ورهافة ، قمر يصل عبر نوافذ الفنادق الفارهة ، شوارع مكتظة وقيظ يكشف اللثام عن جمرة جهنمية تمتزج بصفير السيارات ولهاث بائعي الصحف، تستيقظ المدينة من خمر الليل مبكراً ، المزامير وطوابير السيارات تقدم لمشهد القاهرة صخباً مريعا ، إنها مدينة بكل ما تحتويه الكلمة من رغبة ، كأن ثمة كاميرا في السماء تلتقط أقدام المصريين وهم يتمشون على الأرصفة ، كاميرا خفية ترقب العذاب والتهدم والاختلال بين ثنايا الدشاديش ، كم عشقت وأحببت وجوه أبناء البلد الذين تنبئ قسماتهم عن طيبة ساحرة ووحشة دفينة . أين يتنزه كل هذا العذاب في قيظ لاهب وقلوب ملتهبة . «النيل ، النيل .. النيل» صرخ أحد ركاب الطائرة وقد هبط معنا في مطار القاهرة قادمين من عمان .. يبدو أنه لم ير قاهرته ولم يشم رائحة النيل منذ سنين ، صرخ منذ أول وقفة على مدرج النزول « .. يانيل .. آه ياريحة الأهل .. » دمعت عيناه ودمع قلبي ، هبطنا. كنت أمشي في شوارع القاهرة مسحوراً بالناس ، أمد نظرات «كاميراى» إلى ما بعد ضوء العيون كي أكتشف النزاهة ، حب وقلوب من روعة وشعب مكسور ، عرض وضحكات وسياح اختلفت جنسياتهم وألوانهم وأصواتهم ، يجلس الإسرائيلي في المقهى وحيداً ، النادل يعرف سحنة الإسرائيلي دونما أسئلة ، لا يسأله ولا يقترب منه ، يتجنبه ، وخلسة يشعر بالعذاب بجلوس هذا الغريب الجاثم على الكرسي ، قال لي أحدهم : انظر إليه، إنه إسرائيلي ، ومن يدري ، ربما يكون هو نفسه الذى كسر ساق أولادنا بالحجارة ، أو هو نفسه الذى أطلق الرصاص ، من يدري ، قلت له معك حق، وبالضبط كان محقاً في استنتاجه. يأتي الإسرائيليون إلى القاهرة كي يتنزهوا وسط سخط أهل البلد ، أقصد الشعبيين منهم لا المتثاقفين أو السلطويين ممن يمزجون الحجارة بالعبارة ، ويتفاصحون كي يبرروا الاحتلال والاختلال الشامل . ها هو نجيب محفوظ يضرب الأرض بقدمين ثابتتين ، محمود دياب يسدل شعره على مقربة من عنق ميخائيل رومان ، ورومان يرتل في مذبح نجيب سرور ، ثمة مصير واحد ووجدة وحيدة ترتدي الوحشة والنوم في المدى الصامت المديد. أرى فاروق عبدالقادر مشغولاً بملاحقة فراشات دياب وسرور ورومان، وقسمات صلاح عبدالصبور ، أو كأنه أعطي لنفسه عهداً أو أقسم قسماً أن يلتقط المعذبين فيكتب عنهم . وفاروق عبدالقادر عندما تنفلت قدماه على أرصفة القاهرة فإنما يفتش عن الفكرة الضائعة في الضياع المريع ، مقالة عن دياب ، كتاب عن دياب ، تجميع مسرحيات دياب ، ملاحقة عروض دياب ، وفاء نادر يكرسه هذا الأشيب الذى انفطر قلبه على حلم مسرحي ينبع من شوارع مصر ، من بين ثنايا الفقر . سأعمل (ليالي الحصاد) قلت له ، ففرح وصرخ بطفولة مدهشة كأنه انتقل إلى لحظة انتصار خاطفة ، قلت له : سأبدأ بالبروفات قريباً في مسرح

الحمراء في دمشق . برقت عيناه وابتسم ، قبلته وودعته، خلال عملى على (ليالى الحصاد) كنت أتذكره دائماً، ورغم أنه لم يشاهد العمل ، فإنى حاولت أن أنقل إليه وقائع البروفات.

(ليالى الحصاد) واللهجات

نبيل حفار نقل النص من خاصية اللهجة المصرية إلى اللهجة الشعبية السورية . ورغم أنى لم أتأكد من صواب خطواتى ، أقصد نقل اللهجة من مستوى إلى ثان، ورغم أن نبيل حفار حقق النقل بمهارة ، فإنى بقيت موسوساً إزاء هذا النقل ، أقصد التبديل فى بنية الملامح الإنسانية. هل يمكن أن يحل السورى محل المصرى فى (ليالى الحصاد) ؟ لم أجزم بشئ ومازلت إلى الآن غير جازم، ولكن الذى أعرفه جيداً أن ثمة منزلقاً قد جرجرنى لتحويل النص . ورغم أن الإنسان العربى متشابه إلى حد ما من حيث ملامحه وخواصه السيكولوجية ، ومن حيث انسحاقه وهموده تحت الظروف القاهرة نفسها ، فإن التشكل التفصيلى للفرد المصرى سيبقى تشكلاً مغايراً للإنسان السورى أو العراقى أو .. إلخ. إن محمود دياب كتب نصه تحت وطأة الخواص من حيث اللهجة ، الملبس ، طريقة التفكير ، الإشارة ، الإحساس بالنكتة، التعبير عن الألم ، بداهة التعليق ، الارتجال ، لون الأغنية، الإيقاع الصوتى والنفسى ، الالتفاتات ، الآلام والتعبيرات عنها ... كل هذا يعطى لموضوع المسرحية نكهتها المخصصة.

لهذا استمر قلقى من عدم استيعاب هذا النقل القسرى من نص إلى نص ، من حياة نحو حياة ، وربما تبلور هذا القلق خلال أيام البروفات الأولى التى افتقدت البحث فى الخواص ، أى أن الذهاب بالنص إلى مساحة مقلقة مرتبكة سينعكس على علاقة الإخراج بالتمثيل ، إن اللهجة تكمل العلاقة مع الملابس مثلاً ، والملابس فى (ليالى الحصاد) نقطة انعطاف فى النص نحو لون البيئة . الملابس بمعنى ثان هى جلد الإنسان ، رائحته ، أو لنقل إنها نقطة التماس بين جلد الإنسان وجلد الأرض ، رائحة التراب هى رائحة الأرض التى تنتقل إلى الملابس كى تخرقها إلى الجلد ثم إلى الروح والإحساس، كنت أفكر ملياً فى البكرى وصنيورة ثم البكرى والبهائم ثم البكرى وسلامة، بعد ذلك البكرى وعلى الكتف ....إلخ .



سطوة البكرى قادمة من سلطة أملاكه ، وامتلاكه، سنيورة هى جزء من ممتلكاته المتعددة ، يجرجر سنيورة إلى دائرته ، باسم حبه لها يضيق عليها الهواء ، بمعنى آخر إنه يصادر هواء القرية كى ينعش رئتيه بهواء ليس هواءه . أرى البكرى بملابس مخصصة تنعكس عليها البيئة انعكاساً كلياً فتشكله فى مشيته وفى التفاتاته ، فى ضحكته وفى هيجانه ، فى حيونته وفى آدميته . البكرى هو النموذج البيئى للصراع بين قرية متخلخلة ، قرية من رماد ، قرية مضغوطة وممسوحة المعالم ، كأنى كنت أرى البكرى بعمامة بيضاء ورداء أشبه بالعباءة لكنه أكثر سماكة ووحشية . باختصار ، إن البكرى يتربع على عرش ملابسه فى غرابتها الكلية ، لا أعرف لماذا انسحبنا فى تصوير هذه الشخصية إلى التبسيط ثم اكتفينا بالدشداشة البيضاء ، ثمة مقاربة بين الخواص الجسدية فى البكرى وخواص الممثل عدنان بركات ، حتى طبقة صوته ورنينها الجميل تخلق مقاربة نفسية بين الممثل والدور . ثمة تبسيط قصدناه ، ولكن بعد نهاية العرض اكتشفت خلله ، رفعت شعار السذاجة حينها وحدثت الممثلين عن رغبتى بوصفى مخرجاً فى التنكر لكل ما يمت بصلة لجماليات الميزانسين ، بشرط أن نقود البروفات نحو خلق أفعال تلقائية ، عفوية ، بسيطة تنبع من ذاكرة الممثل ووجدانه ، سلامة مثلاً أو الغاوى أو سنيورة .

كان عليهم جميعاً أن يدخلوا أنفسهم فى متاع العذوبة التلقائية والخشونة غير المبرمجة ، أى أن يعمل الممثل ما تمليه عليه معارفه فى جرجرة دوره نحو قصد نطلب من ورائه عدم التكلف والتسذيج المقصود . ماذا يعنى التسذيج المقصود بالنسبة إلى على الأقل ؟ أى على مستوى عملى فى الإخراج ؟ هل يعنى التسطح ؟ أو مجانبة

العمق؟ أم البحث بقصد واسع في استدراج الحركة وقبلها المشاعر نحو لغة أخرى ، ابتكار عناصر ارتجالية تدخل العرض في قصد مسبق لخلق نموذج تمثيل وإخراج ثان . سنقولها بوضوح: إن هذا المعنى وهذه الرغبة اصطدما مع ظروف عمل مسرحي كانت تسير ضد فهمنا هذا ، ابتداء من مكان البروفة مروراً بزمن البروفة . لم يكتمل قصدنا لأن بروفاتنا لم تكتمل، وبدا لنا بعدها أن قصدنا في خلق المناخ المخالف مع نص مخالف لم يسعفنا في استظهار النزعات التي كنا ننشدها، لعل ممثلي (ليالي الحصاد) على اختلاف مستوياتهم الابتكارية لو وضعوا بظروف أخرى مواتية وناضجة لشعار البروفات ، كانوا أنتجوا «ليالي حصاد» أكثر جرأة وجدية.

هل كان زمن البروفات يكفي للدخول بمغامرة عمل مثل (ليالي الحصاد) ؟ هل ثمة ظروف مواتية للبروفات المفتوحة ؟ والممثل الذي غرق ومازال يغرق في بحثه عن لقمة عيشه في أروقة وممرات التليفزيون ؛ هل يستطيع أن يراكم في عمله صورة للبحث المدروس ؟ أصلاً، هل من زمن لنتفة من البحث ؟

بالتأكيد لا! أليس هناك في برنامج المسرح ما يسوغ ويروج مفهوم البروفات المفتوحة ؟ هناك ضيق زمني في برنامج الممثل وفي برنامج المسرح ! وليس من ضوابط من المسرح على الممثل ، كما أن الضابط ضعيف في روح الممثل كي يدرج نفسه ويومه في العمل المسرحي أو البروفات التي بدأت بالانحسار!

المهرجان قادم واللهاث نحو الضوء المهرجاني أتلف أضواءنا وجعلنا نهرول بالبروفة ، تلك الهرولة التي قادتنا إلى التسطيح ومجانبة الأعماق . لماذا أخسر أحلامي وخططي ومقترحاتي الإخراجية . أو، بتعبير أدق ، إن أغلب العروض التي قدمتها لم يساعدني على تجسيد ما برأسي من فنتازيا ومقترحات إخراجية ، تذهب أحلامي سدى مع تمثيل يتجنب الأحلام أو مع ظروف تسحقها وتحيلها إلى رماد ، إن بقايا الرماد هي العرض الذي تقدمه للناس ، في الحياة المسرحية العربية ثمة ما يحبط الصورة ويغتال الرغبة ، تماماً كما الأحلام السياسية ، ننهض على أمل عفوي ثم نملأ عقولنا بالمعتقدات وأرواحنا بالهتافات ، نمضي إلى الحياة يحدونا حلم الإنسانية لسياسيين يجروننا من آذاننا نحو المهزلة، نهضنا في قصيدة الأحلام وانتكسنا مع أعلامنا في الحضيض ، بين السنين انكسرنا وتكسرت راياتنا وبدا العالم كما لو كان دكانا مقفلا مفتاحه بيد شرطي كان يحرسنا منذ زمن بعيد، وكنا نجهله منذ زمن أبعد. إن الحلم بالبروفة مثل الحلم بالمثل السياسي، على الورقة سجلت حلم بروفاتي، تخيلته طالعاً من النقر. ومن حيث أنا عراقي يفتنني النقر منذ كنت في رحم أمي، أردت تعميم الطبول، على المسرحية أن تخرج من ذيل الطبول، أي أن تكون الطبول هي الموسيقى الموقعة، وإن على الحلول الإخراجية أن تنبع منها!! اشترينا ٣٠ دربكة وأعطيناها للممثلين ثم طلبنا من المبدع العراقي كوكب حمزة أن يخوض غمار سيمفونية القرقعات والنقر، لقد بدأنا برغبة محمومة في تأسيس مناخ إيقاعي متفرد وانتهينا إلى أغان وإيقاعات أدت إلى عرقلة الفعل المسرحي، الحياة ضد البروفة، صرخت منفعلاً: متى سننتج بروفة حياة مثالية!!! ليس من مثال ولا أمثلة ولا أمثولة في وضع يؤدي إلى تصغير الجوهري وتكبير الزائف. مع هذا، فإن البكري في المسرحية كان نقطة جذب لي كي أضع على لسانه هلوسات الجواميس التي رباها ثم بعد أن كبرت أكلته، كنت أحاول خلق مقاربة بين البهيمة من جهة وعالم البكري اللاإنساني، من جهة أخرى. أبحث في هذه المقاربة عن التدرج اللوني، أي لم أكن راغبا في تعريضه إلى اللون الأسود فجأة، لأن فيه ما ينبئ عن مزيج لوني يتدرج نحو الأسود؛ كان يحب سنيورة، رباها! أبوها الثاني؟ رجل القرية، ثريها، الممتلكات والثيران والنساء بين يديه؛ حاولت أن أصل به إلى دلالة رمزية مخبوءة، وفعلاً فعلت هذا، ساعدني في عملي بشكل مميز وبرهافة عالية غازي القهوجي وذلك بمبتكراته غير المسالمة، سلالم أفقية ومدرجات ثم تدرجات مكانية منحتني فرصة مهمة في تحقيق مشهد الثيران المستلبة التي وازيت بينها وبين الإنسان، ثيران مروضة وبشر مروضون؛ يلعبون دور الثيران، نعم ثيران البكري التي حاولت الانفلات فجأة كي تطيح به فأطاح بها تحت السلم، احتشدت الثيران تحت السلم ثم انتهى هياجها إلى خوار

وبعد ذلك إلى ثيران مستسلمة، داخل جهنم حمراء تم كى رءوس الثيران ومؤخراتها كى لا تعود إلى الهيجان مرة أخرى. نعم، لقد عاقبها البكرى بقوة شديدة، وسط الخوار ضاعت سنيورة، بنت البلد، حلم اليقظة، ضاع الغاوى وعلى الكتف المزدوج القائد المتوهم، ضاعت الضيعة كلها فى التخبط المطلق، ثم ضاع عرضنا وبقت (ليالى الحصاد) يتيمة.

منارات سعد الله ونوس

أتيت إليك كرجل يمعن فى الهجرات والظمأ، قدماى خائفتان من خراب الحدود ومساءلات الجند. صورة على جواز السفر وشفرة على حلقوم السفرة، حقائب تفرغها الرحلات، كتب نائمة فى الحقائب يركلها الشرطى فتموت. أنت ياصاحبة الجلالة بيت العرى، لهذا أتيت كى أغسل فى قبابك غبار الاقتلاعات وأطعمك عشاء النفى، عطشان للمسامرات ومساءات الجنة. عذرا، نسيت منذ زمن طويل معنى المجالسات الأنيسة، لهذا اتكأت على عكازة السفر ثم أتيت كى أدخل قبة الليل، أيضا لأرتدى طاقية النهار، قولى لى متى سنهرول فى الماء المقدس ثم متى سنجمع الموج فى سلة من نار، قولى لى لأنى يبست، الريح التى كانت تعصف بى انتحرت، سافر بيتى على عجلات من معدن، هل تسمعينني ياقصيدة الجلال، أيتها المدينة، فأنا أحدثك من بلاد تشرع مراياها إلى الله، مازال الجوع يشاكس مخداتنا وشراشفنا، الحوذى يختصر الفصول على ظهر جواده بانتظار المصابيح ودخان البار العتيق، القحاب مازلن ينعمن خدودهن وحناجرهن كى ينشدن فى أول الفجر وعلى مقربة الاسطبل أغنياتهن الخائبة، مطر البارحة أغرق نراجيلنا وجرارنا، سقوفنا مهزوزة صارت معبراً للرعود والمطر والمعادن، وحدنا فى بيت الفضيحة، لا نخشى الخوف لأنه نبع منا ثم تكدس فينا، وحدنا مع المرايا نكرر صور أهلنا، وحدنا فى آخر الليل الشتائى الثقيل نجر توابيتنا خلسة، وخلسة ندفع سعر الرصاص الذى مزق أجسادنا، وحدنا، كلما مرت أنثى قرب توابيتنا تشرئب الرغبات الميتة، تتسلق سلالم الأسرة رغباتنا. أقول لك، لم تعد من بقية لجمر السنين، على الموزاييك تدحرجت سنواتنا، فى ذلك الماخور ثمة سنة شنقت نفسها، تحت الأسرة ماتت سنوات أخرى، بين الممرات، على حدود الغبش، قرب صراخ المآذن، نامت سنواتنا. فى فجز مجروح انهار ثعلب السياسة، ثم خلع ضرس العقل وقرر تطليق الناس فى جمعة جامحة، ونحن الخرافيين الذين صرنا خراف الكتب، لم يعد عندنا ما نبيعه سوى التأتأة والتمتمة، انقذينا يا أمنا القابلة، وسعى رحمنا، وأطلقى الطلق فينا، أنقذنا يا أبانا البحر، بيتنا يابس، ريقنا ناشف، احترقت تنورات صبياتنا، انخلعت أبوابنا، مرايانا تهشمت، أما طمأنينتنا فقد هاجرت فى عربات النباح المديد. هذه ترنيمتى فى حضرة الدخول إليك ياصاحبة الجلالة.



لوز على شباك مهجور

دفعت خمر العمر نحو كأس بيروت، أسكرنى الرب فى المراكب المسافرة جنوبا، عبر حدود الحرية المرفرفة ترنحت روحى على حافة بحر أنيس قرب مويجات حالمات باللهاث والركض من أقصى الأفق حتى دخان الأصابع على أية حلمة سأضع عسل الشفتين! وبأى زنجبيل أغمس جمر العرى، فى أية بركة أطفئ حريق اللهفة!

السيارة تهز كيانى وتوقظ فى ما تيسر من صورة الذكريات، أرى مركبا فظيعا من كيمياء الصور المنحلة فى الحدقات. شيوخ عراة يحملون صلبانهم ويصلون فى مستحيل الطمأنينة السحيق، نسوة يتوسلن بجاكيت الرب، صبايا يجهشن بالبكاء عند أطراف شجرة تقرفص عند الحمائم بانتظار الغروب الدامى، أرى الأصدقاء يظلون من برادات الرماد، سفن وحيدة تبوس رمل القيامة، طيور مهاجرة تغرف من بئر الأبنوس، أرى أقداما راكضة، أجراسا

مجلجلة، عربات دون خيول، فرسانا بلا أفئدة، بحرا دون قداس، كنيسة ذبحوا صليبها، وعددا هائلا من صبيان بلا قمصان ولا حقائب يغطسون فى مساء من طين وطحين ورصاص .

شق سائق التاكسى الحدود، وروحى مع الديكور النائم على سطح السيارة تترجرج، علينا أن نعرض مسرحية (الاغتصاب) فى مسرح بيروت. هل تعرف مسرح بيروت؟ سألت سائق التاكسى، قال: على كل حال سنسأل، قلت له : وحسب ما وصفوا لى فإن مسرح بيروت يقع على مقربة من تمثال جمال عبد الناصر . قال، آه، عين مريسة. نعم نعم عين مريسة، قلت له. مرة ثانية اهتز الديكور، انزلق مع سرعة السيارة على الأرض، جمعنا أطرافه وأعدناه إلى محله، سألت نفسى: هل هذه بيروت؟ التفت السائق صوبى كأنه التقط سؤالى وقال: هذه هى بيروت، إلى اليمين ثمة كنيسة تفتح قميصها للريح، على اليسار حفلة لأشجار تنوى إعادة بث الحياة فى قوائمها. نواقيس الأحد الدامى تصدح، مراسم دفن الماضى الدامى وسنين الرماد، نعم فى ذلك التاكسى الذى انخفض سقفه حتى حلقى، اخترقنا الضباب المشاكس والريح اللئيمة والضوء المبشر.

جرجرنا التاكسى إلى فندق مهجور، أنزلنا الديكور الذى احتار به واحترنا به، لوهلة صغيرة أحسست أن لديكور (الاغتصاب) قلباً وعينا وآذانا وفما. عندما عرضنا المسرحية فى القاهرة سافر معنا، فى عمان كان شاهداً علينا، هاهو يصاحبنا. برفق أيها السيد، قلت لعامل الفندق. بعد برهة، تمدد ديكور (الاغتصاب) على أرض من موزاييك وبرد منعش، كأنما أعطيناه فرصة للتثاؤب والنوم بعد رحلة شاقة، ليس فى الفندق ما يدل على وجود إنسان باستثناء الرجل الأعمى الذى يتنزه بين الدهاليز يحمل بيده اليسرى كومة مفاتيح، غرف واقفة، أبواب مكفهرة، صمت مؤذ ومطعم يشبه ثكنة عسكرية مهجورة، الكراسى مهشمة والحديقة التى تحاذى البحر مهزومة بامتياز، والحارس الوحيد مازال يصطاد الزبون بصنارة وحدته.

فى الصباح، غادرنا مسرعين إلى مسرح بيروت كى نفرش ديكورنا على المنصة، محمد شمرى قادنا بشاعرية رخوة وعليا أقبلت كقبيلة، سارعت رشا بهدوئها المعهود، أما مدام سنو الوقور فكانت منشغلة بالاتصالات السلكية واللاسلكية كى تعلن عن افتتاح عرض (الاغتصاب). ياسين سقانا شايا وسناء مازالت تلوك العلكة بمهارة، أما الصديق إلياس خورى، فإنه يحث الخطى إلينا بحيوية تختبئ خلفها ابتسامة خجولة.

أكثر ما كان يقلقنى هو مشكلة النص والعرض، اعتقدت أن أغلب الكتابات سيركز على جوهر القراءتين وعلى أسئلة النص وما فعل الإخراج بالنص. على كل حال، ما دام النص قد طبع فى مجلتين وكتاب، فإن توقيع سعد الله ونوس سيبقى حاملا مساءلاته وجدله ووجهة نظره الشخصية، فى الوقت الذى سيكرس العرض اختلافا فى بعض التفاصيل وتطابقا فى تفاصيل ثانية، الاختلاف بين النص وقراءات النص إخراجياً أصبحت واحدة من أهم الإشكالات المعاصرة فى بنية العمل المسرحى.

غدا العرض وغازى قهوجى هرع صوبنا منذ اليوم الأول مثل أى فنان نزيه وخلاق، واضعا كل إمكاناته تحت تصرف العرض. ناصر تليلى ونزيه وميشال كانوا مخلصين فى متابعة عملهم وإدارة مسرح بيروت قدمت أقصى ما لديها فى إيصال العرض إلى الناس. بعد ساعة بالتمام والكمال ترن ساعة الافتتاح، الممثلون متوترون حتى أقصى حالات التوتر، مصاعب وملابسات أجلت إمكان عمل بروفة «جنرال». ارتبكنا، الجمهور فى الصالة، العرض أصبح واقع حال، هربت إلى غرفة الإضاءة، لم أستطع أن أرى أحدا، ليس خوفا بل خوفا ورعبا، يا الله أنقذنا، أطفئت الأضواء، تسلل الممثلون إلى صالة المسرح عبر لسان خشبى طويل يربط الصالة بالعرض مكانيا وزمانيا

ودلاليا، وقع أقدام اليهود ترن، الجمهور تختهم، أردنا أن نكرس مفهوم الغزو فى تبادل العلاقة، غاز ومغزو، سالب ومسلوب، اللسان يربط الخارج بالداخل، اللسان الخشبى واسطة للعبور على المكان والإنسان، اللسان منشار يخرق البيت والشارع والأرواح، ثمة اضطراب فى الأمكنة، تخلخل فى الأبواب الجانبية والباب الرئيسى يؤدى إلى تخلخل فى بنية النفس اليهودية أو بالعكس، ثمة مراودة مكانية، الفلسطينى متجدد راسخ فى الأمكنة، يتصرف باعتباره مقتلعا مكانيا، والاقتلاع آنى، بينما اليهودى الذى يدعى الثبات الروحى والمكانى يسقط دائما فى فخ الإحساس بالسالب. لهذا، فأبواب البيت اليهودى تطقطق. إنها أبواب مرتجة، سرعان ما تؤدى إلى عمق قسرى يلفها من الناحية التكوينية، عندما يفتح باب الأكورديون الكبير تتهشم الجغرافية فى حدود لاغية ليس لها حضور فاعل، الاهتزاز فى الأبواب والأرواح فى اتصال دائم وتصاعد عمودى يؤدى إلى حطام مزدوج، الأمكنة والأرواح تتوقد شيئا فشيئا، وصورة المكان تنازع وتقاتل كى تعود إلى جوهر وجودها الأصلى.

فى هذه الطاحونة الجحيمية، هل ثمة ممر للتنوير فى دهليز اليهود القائم على الشبهات؟! هل من أحلام للمدينة والتفتح على المستقبل الحر فى عصر الهزيمة لعقل المعرفة وانتصار ليزر الأسلحة؟

رغم رغبة منوحين (الطبيب) فى معاقبة الآلة العسكرية اليهودية، ورغم صورة رحيل الإنسانية، فإنى أعتقد أن الأمل غير معقود مطلقا لفتح باب التفاوض مع أى من إسحق أو مائير أو سارة بنحاس. ومقولة «إما نحن أو هم» رغم خشونة وقعها الخطابى على الأذن، فإنها موجهة لهؤلاء المترمتين، المتورطين بالآلة الجهنمية الكبرى، أولئك الذين يطلقون العنان لوحشيتهم السادية لتدمير أية محطة إنسانية محتملة.

مع هذا، حاولت أن أتهجى وقع جملة «إما نحن أو هم» من خلال حذفها فى بعض العروض وإبقائها فى عروض أخرى، مما أدى إلى جدل وحوار حيوى حول فاعلية الحذف أو الإبقاء عليها. منذ خمسة عشر عاما وأنا أحاول عبر عملى مع المسرح الفلسطينى أن أفكك بيت النص كى ألغى أعمدة التمثيل الميت، ليس هناك أى تمجيد لثبات النص والعرض، ولا أية ركيزة للرنين اللفظى الخطابى ولا أى توق لابتزاز الجسد، التمايل المركب فى الفراغ المسرحى كان ـ ولايزال ـ غاية من غاياتى التى لم تكتمل بعد، ثعبان التغيير يفعل فعله الدائم من أجل ديمومة البروفة والعرض، ملاحقة النور الخافت وموسيقى الروح هى موطن اللذة للرسم بالفراغ.



مازلت أجلس كتلميذ يصلى على مصطبة فلسطين، دائما أخبىء لها وردة من ضوء حر، أرمق نهر الغصة والحسرة والإحباط الذى يحيل ليل فلسطين إلى حفلة من رايات وروايات لمذابح الصمت المتفق عليها بالإجماع، الخناجر تغرز فى ظهر فارس التحرير، الطلقات تحده من الشمال والعاصفة من الجنوب، أما من الشرق والغرب فغروب مريع، توابيت الأيائل هى السطوع الوحيد فى مساء الانتفاضة.

بين تقديمنا للحالة الفلسطينية وترقبنا المذهول للجمهور مضى العرض فى جو مكهرب، القاعة صامتة، والممثلون يعبرون عن خوفهم بتجسيد حذر، ثمة عيون تتبادل نقاط الخطورة. المتفرج يمد أسئلته برهافة وصمت، والممثل يرسل أسئلة العرض فى محاولة لكسر أنياب اللغة وتهشيم زوائدها، أمكنة ملغومة، وتمثيل تشيكوفى يحذر من التطابق المطلق بين الشخصية والشخص، لجم لانفلاتات الممثل فى مشهدية تعتمد الانفجار، لى عنق اللغة لمنعها من الرنين والخطاب، تعديل اللغة ومعادلتها مع الأداء الحياتى الحيوى فى محاولة لنبذ الطبيعة واللكنة المحلية المؤذية، ملامسات باليد والضوء والروح، أجساد تنوى استنطاق الروح وروح تثير شهية الأجساد لتأخذ مكانها فى صعود لحظوى عبر تمثيل يخلط بين الحياة والارتفاع بها بواسطة التداخل الصوتى، الامتزاج الروحى، التنافر

الإنسانى، العرض وصل حتى نهايته، ما سبب صمت الناس؟ هل الصمت استنكارى مشوب بالرفض أم اندماج فى سياق العرض. مع هذا، فإن بروفاتنا فى دمشق، قبيل السفر إلى بيروت كانت تترافق مع تجديدات فى بنية العرض من حيث نوع التمثل، من هو الممثل، ما الرابط الفعلى بين الممثل والمخرج؟ إلى أى حد يستطيع العرض أن يكرس البحث والفهم المتبادل بين خواصهما؟

أميل دائما إلى وضع الممثل فى مناخ من الحث والمراودة والاشتهاء، اللذة هى الينبوع، لذة كشف الإشارة، لذة من نوع خاص، الفهم الحساس ورهافة العزف المشترك بين المخرج والممثل للوصول إلى ابتكار ينبوع ومصدر انبعاث الصوت، الصوت والكلمة، الكلمة التى ينبغى أن يتعامل معها الممثل باعتبارها مكنوزه الشخصى، لا أقصد الكلمة من حيث معناها فقط بل إشعاع الكلمة وامتدادها، وصورها الصوتية والإشارية التى تؤدى إلى الفاعلية الجسدية. ليس من معنى للبروفة دون السفر فى المتعة وصولا إلى اللذة القصوى. الفراغ مادة المخرج والممثل، الطاولة تصبح أشبه بمساحة أو بيت الأسرار، الطاولة والكرسى أيضا. للممثل عيون كما أن للطاولة عيوناً، للطاولة يد وللممثل يد، قلب مقابل قلب وفم أمام فم، نحن نشرع أنفسنا للخوض فى السرانية لأشياء اعتدنا على تداولها أو التعامل معها، أو لأشياء نريد إعادة بعث خواصها كى تبدو جديدة كأنما نقتطفها لأول مرة. سحر البروفة فى شهية التمثيل والإخراج لاستنطاق السحر، سحر الإبحار. الممثل مبحر من نوع فريد، للممثل زاد، ما قبل البروفة حاسم للسطوع فى البروفة، بعد البروفة مهم جدا للغد، الغد يخبئ طاقة للتبديل، مادة بروفة اليوم ستكون عتيقة يوم غد، على الغد أن ينبع بجديد يبزغ نتيجة لتحضير مسبق، تحضير يقترب من الإحساس بالإقلاع، الطيران إلى فوق، طيران مقصود، مشخص، منظور ومفهوم. بهذا المعنى، كنا نعيش فى بروفات (الاغتصاب). الطاولة تكونت مع البروفة، صارت بعد ذلك ضرورة. تعالوا نجلس إلى الطاولة كى نشرح ونستنطق الملاك والشيطان الذى يسكناننا، أيها الممثل اجلس قبالة الممثل، انظر إلى عينيه بعمق وخبث، بخبث وحب، بحب ومعرفة، بمعرفة ودراية لما وراء الوجوه والأرواح والأيادى. دائما أحدث الممثلين عن كاميرا الوعى المختبئة خلف ستائر التمثيل، كاميرا ترصد التحولات فى الدور وتقرأ الانحرافات عن الدور، عندما أقول الدور أعنى قدر الشخصية الذى يمشى على حوافى حساسية ورهافة نادرة. فى بروفاتنا مع ممثلى (الاغتصاب) لم يكن هناك أى معنى للزمن، يسقط الزمن فى بئر النسيان، كأنما ندخل فى لذة غيبوبة ولا نستيقظ إلا بعد شبع ذاتى، هل نشبع من البروفات؟ هذا هو قدر العمل المسرحي، ودونه لن يكون هناك أى معنى للذة التمثيل والإخراج.

ليس الإخراج كابوسا تعليمياً، يقسر الممثل على حركة أو يلويه على إشارة أو يفرض عليه توصية، والتمثيل ليس انقيادا فطريا ولا خضوعا وليس ذوبانا فى ماء المخرج، إنها البروفة، تقاسم حر على نوع حياة ونوع بروفة، وطريقة حرية.

لهذا، ليس لدى أى جنوح لرسم الحركة مسبقا ولا أميل إلى مخطط أو خطة أو خطوات ثابتة، على المخرج أن يبتلع الشخصيات والنص كى يهضمها هضماً ثم يعيد تأسيس المخلوقات على المسرح، كأن الجميع يعيشون تحت قبة حلم طهرانى، مدنس بحدود واسعة من الدناءة.

وكما يبدو مهما تفكيك بيت النص والكلمات وجوانح الشخصيات، فإن للجسد فى المسرح معنى وخواص وأولوية بصرية، الجسد على الخشبة هو الإشعاع الفعلى، الحضور الجسدى والهالة الجسدية تشكل دائما مصدر العلاقة بين المتفرج والممثل.

الجسد حياة، بالجسد نكتب ما لا تستطيع الكلمة أن تكتبه. فى عتمة الجسد يسكن طائر التقمص، أيضا تسكن الآلام الكبرى، فى الجسد تتأصل الفكاهة المرة والعفيفة، من ذلك السرداب الجسدى تتغذى الروح، ثمة مخبول مطلى باليانسون يسكن الجسد، ثعبان الدور يعشش فى قاع الجسد. أعمدة ضوء أسميها ملكوت الأصابع، فى تلوينات الجسد خمر للأجنحة المرفرفة، فى الجسد شجرة العيون، على سطح الجسد تنام الحشائش والمراكب والمواويل والمزيد من الخيام والأرغفة والعطش. على المسرح أطلق مدفع الجسد للتثاؤب أو النواح، على المسرح يميل الجسد لاستنطاق فتوته كى يعيد الاعتبار لدوره النحتى التقمصى ، النثرى والقصيدى الأخاذ فى جسد الممثل ، تكتنز الخيول القبائل ، الطوفان والفيضانات الكاسحة أيضاً تخبئ نفسها بين ثنايا الجسد، فى كل عضو من أعضاء الجسد تختبئ عناوين الجسد الآخر ، الجسد احتمال لم تفتح أبوابه ، محطة مشرعة لفتح الكتاب المحرم ونبش الأسئلة المحظورة ، هذه هى ترتيلة الجسد في محراب المنحوت المسرحي ، هذه هى عين الجسد التى تسلط الضوء على روح الجسد.

مساء الجنة

عم التصفيق بقوة، هل نجح العرض؟! مازلت خائفاً مصراً على نفى نفسى فى غرفة الإضاءة، غير راغب فى أية مجادلة أوسماع أى رأى بسبب التوتر الذى يسببه العرض والتحسب من عيون المشاهد اللبنانى الثاقبة، فبيروت مختبر الجدل، نقطة تماس الفكر، ينبوع المعرفة ، كم تعلمت من هذا العرض وكم دلتنى حياة الأيام العشرة القصيرة على قنديل الحرية المتوثب فى أهل بيروت، أكثر من مرة صرخت بالبحر، يا الله كم أنتم أحرار، ما أعظم أن تبقوا أحزاراً، ما أجمل أن تحافظوا على كريستال الحرية الغنى رغم ما أصابكم من ويل وثبور يوم قيامة وحشى، إنكم تخبئون طفل الحرية المذبوح فى بلدان أخرى بشراسة، أكثر من مرة غطست فى هذيان الماء على روشة غنوجة، فى فجر يؤشر لى بقدمين عاريتين.



مضت بضعة أيام على عروضنا، جمهورنا أصبح مثل جوقات نحل فطنة، شباك تذاكر يزدهر وإلياس خورى المزهو فى ليلة الغناء ازداد ازدهاراً فى مساء الجنة الذى تجمع فيه مارسيل خليفة وسعدى يوسف وعمر أميرالاى وعائلة الخالدى السقراطى بصحبة زوجه الرائعة وعليا الوردة، رشا الحالمة بالحب، كأنما فى ذلك المساء عدنا إلى أيام بيروت الأولى، شغف أول وقبلات أولى.

فى هذا المناخ الرائق المتوج بتتويج ممثلى مسرحية (الاغتصاب)، كان لنا فى دروب بيروت وبيوتها أصدقاء رائعون، امرأة يعجز الوصف عن تشكيل ملامح روحها يسمونها مريم شقير أبو جودة وأسميها مريم الروح، بيت الكريم كريم مروة الشدراوى الحكيم، عساف النقى، ريمون جباره والطفل المذهول الذى يسكن روحه، عبيدو باشا والجسارة، بول كازونوفا شاؤول عناية الله الصموته، دروب وأزقة وبيت العافية للسفير، وصولا إلى خواطر نزيه خاطر مروراً بسيجارة رفيق على أحمد وجرسه الرنان، عيد يمنى العيد، دكروب سارق القلوب، تلاوين أحمد الزينى، إلياس شاكر والعفة، وغيرهم ممن يسكنهم الطيب والمودة انتهاء «بخصوص الكرامة والشعب العنيد» وعناد زياد الرحبانى ذاكرة بيروت الخصبة ولؤلؤتها.

فيروز خيمتنا ـ فيروز نجمتنا

الوردة نائمة على المصطبة، الحصان يرمق الوردة النائمة على المصطبة، البحر يمد ذراعيه للحصان الذى يرمق الوردة النائمة على المصطبة، أيام تلوك الحناء بفم قرميدى، صبية بلون الخليقة تدشن أول قبلة عافية فى ليل

الزفاف وأول نومة أنيسة مع أول قطرة ندى على منديل الفجر فى قبة الجمر وحولها هتفت مريم، سنسافر صوب السيدة القصيدة، بصحبة الوردة على متن حصان نحو بحر وحيد. صفق الخورى ثم تقدم بسرعة مخبئا بين قميصه نوتات من «مملكة الغرباء» الجديدة «الفولسفاجن». يخرق الوقت وجان ابن صقر بفكاهته العذبة وسيارته المعذبة أعطى لسفرة المساء دخان قلبه وسيجارته. الزمور يزعق وعربات الفول تتعاقب، أما نحن فصرنا على مقربة من بابها الليلكى. الآن سنطرق باب الجنة، خجل فطرى وخوف مرتبك يربك أقدامنا الصاعدة على سلم وسلام، بيننا وبين بابها الذهب لحظة انتظار مشعة، من سيطرق الباب؟! بل من سيفتحه؟ أفيروز الروح أم غزالة على هودج من مرايا! بين الشروع لطرق الباب وفتحها ركض قلبى فطرق الباب، دهشتى طرقت الباب، بغداد برمتها ترفع يديها وتطرق الباب، الخيول أيضا على أهبة الاستعداد للدق على الباب، مساء الندى أيها الباب، مساء الرغيف، مساء السماء، مساء الشوارع، مساء الحرية، مساء القميص المرفرف على مقربة من قلب يرف، مساء المصابيح، والطمأنينة النادرة والإنشاد، مساء الغناء والتراتيل، مساء المآذن والنواقيس، مساء الجموع، مساء الكورال المنتظر حفيف الموسيقى يدب فى عمود الضوء، يفتح الباب ضوء من مرام شفيف يطل برصانة، امرأة من وقار تقودنا إلى باحة الصالون المسيج بالمسك، هذا هو بيتها، هذا هو مقام القديسة، ههنا تصنع قصتها وقصيدتها، ماءها وجمر لوعتها، نار حنجرتها ونور ثوبها، ضحكة شبابها وشهقة عشقها، قوائم كراسيها وطلاء جدرانها، سقفها هذا هو سقف البيت الغافى فى بيت التلاوات، مساء فيروزى يدعو الفجر والبهجة على طاولة واحدة، الفلوت يحمل بين شفتيه الكستناء ويتمدد قرب كرسيها، الناى نديم الخجل ينحنى على كتفها، كمنجة تائهة فى نوم مطرز من خرز النبيذ، جاز حافى القدمين يتأبطه سكسفون مذهول، الإيقاع يقرفص على بساط مزركش، قالت الورقة لقد أتت، أتت، وقع الأقدام ترن من بعيد، أتت عبر دهليز خافت النور، هاهى، فى مشيتها رقة أوفيليا وعذاب جولييت ولوعة كورديليا، فى مشيتها صلابة طاهرة ورقة عنيفة، كأنما عيونها حفلة من ضوء تنير المكان.. إش، صمتنا، ثم ترقبنا قربها وتلاوين جلستها، الكرسى يفتح ذراعيه بجسد من كهرمان، إش.. علينا أن نسكت الآن.

فجوات سكوت يبددها إلياس خورى الذى يطلق العنان لطفله المشاكس كى يشاكس ذهولنا وينفرد بتحية أشبه بمعزوفة تعزف فى الأعياد، مريم هى الوحيدة المتحررة من الارتباك باعتبارها مدمنة على حب فيروز، صارت عيونى أشبه بكاميرا تحرص حرصاً قوياً على التقاط صور للتفاصيل، إنها الضحكة، تدويرة الفم مع الضحكة، لهفة اللفتة، جلال الجلوس، صلاة الصوت، جمر الضوء فى حركة العين، بخور الترحيب، عذوبة المسامرات، عفوية وعفة، والخورى مثلى هزه المشهد، اضطربت قدماه، يداه امتدتا إلى نظارته التى أزاحها وأعادها بسرعة البرق، القهوة أنقذت ارتباكنا فبددت اضطراب اللغة، ادعينا الانشغال بالقهوة وتذرعنا بها، كادت قهوتى أن تسقط على قميصى، يا للفضيحة لو سقطت قهوتى على قميصى! من فرط دهشتى راودتنى أكثر من فكرة شيطانية، المشى مثلا بلا سبب، أو النقر على الطاولة، أو الابتسامات اللجوجة غير المبررة، أو الصراخ، لماذا لا أصرخ؟ تمنيت مثلا لو أجر الكرسى كى أقربه من كرسيها لأغوص فى عينين خبأت فى قبتيهما كل مصابيح الدنيا وصباحاتها، لماذا لا أحدثها مثلا عن العباءة والأسكنجبيل، لماذا لا أحدثها مثلا عن أمى التى حملتنى تسعاً وحملتها تسعاً من سنين مديدة؟! هل أحدثها عن القطار الذى هتك بيوتنا؟ هل أكلمها عن جمعة الجموع الدامية، عن الكوفية أحدثها مثلا، أم الفارس الذى ذبحه بنو قومه، هل أحدثها عن عبدالله الأسدى، أخى وابن أمى الذى مات دون كفن ولا تابوت فى عراء أجرد؟ هل أحدثها عن كأس القبلة أم عن القابلة، عن الفقدان الذى يحتل بيتى، عن سورة الثبور والكرب والفرس المذبوح ساعة الصلاة؟ أأحدثها عن ابن ملجم الذى ذبح عليا، عن الوداع الأخير للعراق الغريق، عن القطارات المخبولة وعربات الحريق، عن سيف الطاغية أم عن الأم الوحيدة النائمة فى الوحشة، عن الأضرحة مثلا، أأقول لها كل ما عندى مرة واحدة ثم أهرب كسكير شرب الخمر مرة واحدة ثم مات؟!



تقرير عن تجربة حكايات قرية التوت*

زو زياو زونج**

كانت تساورنى الرغبة دائماً فى عمل مسرحى يقدم أفكارى حول تطوير المسرح الصينى الحديث بادئاً بمفهوم النص. فأنا أريد تنمية تراث الدراما الواقعية، وأن أتعلم المبادئ الجمالية للفنون التقليدية الصينية من مفهوم متقدم، وأن أعتمد نقدياً على كل مصادر المسرح التجريبى القيمة؛ بما فيها المسرح الحديث. وببساطة، أريد معرفة المزيد عن تطور فنون المسرح من خلال عملية مزج منطقى للمصادر العديدة، سواء كانت صينية أو غير صينية.

وفى شتاء عام ١٩٨٦ ، قررت استخدام ثلاث قصص متصلة لزو زياو بنج عن قرية سانجشو بينج، التى تعنى حرفياً «قرية التوت» ، كبداية لهذه التجربة. ولقد أثرت فىّ القصص تأثيراً عميقاً. فهى تعرض للحيوية والمرونة غير العاديتين لأمتنا، وتقدم تحليلاً جريئاً لمصيرها من خلال مضمون تاريخى متعمق. وفى رأيى أن أعمال زو تدعو إلى عملية إصلاح اجتماعى جذرى.

ولقد اصطحبت أهم أعضاء الفريق الإبداعى مرتين إلى منطقة الجبل التى تقع فى الشمال الغربى، حيث توجد القرية، وذلك حتى تقوم بعمل ميدانى خاص بالعرض. وأخذنا نحاول أن نصبح أكثر اقتراباً من الشخصيات

* ترجم إلى الإنجليزية ناى س. فاى، وترجمه إلى العربية وليد الحمامصى

** زو زياو زونج هو أستاذ الإخراج ورئيس الأكاديمية المركزية للمسرح فى بكين. ومن أعماله المسرحية الأخرى التى لاقت استقبالاً طيباً: ماكبث (١٩٨٠) وبير جنت (١٩٨٣). هو أيضاً مؤلف كتاب دراسات فى فن الإخراج عند زو زياو زونج الذى نقصه لين يينو بكين: دار نشر المسرح الصينى، ١٩٩١).

فى بيئتها الأصلية، وأن نعمـق فهمنا للقصص المكتوبة، وأن نثرى تجربتنا الحياتية وتفكيرنا. فيـما بعـد، شـرعت ـ معتمداً على المبادئ الجمالية، ومن خلال مزج مفهوم ترابطى فى الدراما ـ فى توحيد أعمال تشين زيدو ويانغ چيان، وقد قام زو زياو بنج ـ كاتب القصص الأصليه ـ بكتابة نص (حكايات قرية التوت)

والتوت هى قرية صغيرة ومنطقة جبلية فى شمال غرب الصين. ولأنها تبعد مسافة تتراوح ما بين أربع وست ساعات عن أقرب مدينة حديثة، فهى محاطة بالعديد من الجبال العالية. وهناك الأراضى الجدباء وتماثيل بوذا المعقدة على سفوح الجبال، والعربات البدائية التى تسير على عجلات خشبية لاتذكر الزائر بأرض شرسة فقط، ولكن أيضاً بثقافة حية وثرية من عصور قديمة. ففى هذه الحفرية الحية لقرية، يتمثل المجتمع الإقطاعى المظلم والطويل، كما يتمثل قدر الفلاحين على مدى خمسة آلاف سنة. فمن ناحية، يكافح الفلاحون بعناد ضد الفقر المدقع والبيئة القاسية. ومن ناحية أخرى، فهم يعيشون بعقلية جماعية مغلقة التفكير، رجعية، إقطاعية ومتخلفة. فأجداد سكان قرية التوت هم الذين حملوا عبء تنمية الصين وإبقائها على قيد الحياة، كما وضعوا أسس حضارة هضبة الأرض الصفراء. ومع ذلك، فما زال سكان قرية التوت اليوم يعيشون فى حالة من الانعزال والجهل والفقر الشديد.

ولفترة طويلة من الزمن، كان سكان القرية يقبلون وجود عمليات الزواج التجارى المهين للآدمية على أنه أمر مبرر تماماً. فهم موجهون بشكل كامل نحو الإخلاص القبلى؛ فكل قبيلة فى القرية هى غاية فى التفرد والمحدودية؛ إلى درجة أن الصراعات الوحشية والقاسية تقوم كثيراً مع أعضاء القبائل الأخرى.فعلى سبيل المثال، كانت عائلة وانغ زيكى عائلة جديدة نسبياً فى القرية، ولم تكن تنتمى إلى القبيلة المسيطرة. ولهذا دمرت هذه العائلة نهائياً من قبل قبيلة لى، حيث أراد أبناء هذه القبيلة الاستيلاء على منزليهما الكهفيين المهدمين. وعادة ما يتشاجر لى چيندو بكل ما أدنى من قوة على مثل هذه المكاسب التافهة. ولكن هذه التفاهات نفسها هى ما يحتاجه الفلاحون الفقراء ـ الذين يعانون من القذارة ـ من أجل البقاء على قيد الحياة. وحينما كنا فى الجبال، تعرفنا على عدد من الباقين على قيد الحياة من عمليات تجارة الزواج، الذين تحولت حياتهم إلى حياة بائسة؛ فقط لأن كل عائلة من عائلاتهم أخذت من خمسمائة إلى ثمانمائة ين صينى (وهو ما يقرب من ثلاثمائة دولار أمريكى بحساب العملة فى السبعينيات) من عائلة أحد الأشخاص. كان هذا المبلغ كافياً لشراء امرأة، ولكن مع وأد ما لديها من حب ومشاعر.



لقد أثبتت تجربة «حكايات قرية التوت» أن الجماليات والأشكال والأساليب المختلفة يمكن أن تمزج بشكل منطقى.

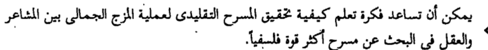
وتدور أحداث القصص خلال الثورة الثقافية. ففى مثل هذه القرية، فى مثل هذا الزمن وذلك الوقت، اتحدت ثلاث قوى من أجل تشيئ السكان؛ وهى الإقطاعية التى تصيب بالعجز، واليسارية المتوعدة، والفقر المادى القاسى. هذه الحقائق مجتمعة أدت إلى أن يحارب الفلاحون بعضهم بعضا بطريقة عمياء، مما أدى إلى وقوع المأساة.

وفى رأيى أن رؤية الكاتب تتعدى مجرد كونها قرية جبلية صغيرة فى الشمال الغربى، فى وقت محدد؛ حيث سيطرت اليسارية. فمن خلال التركيز على عدد من الفلاحين الذين لا أهمية لهم فى الظاهر، تهدف قصص زو إلى نقد اليسارية المتعصبة والإقطاعية، وأن تساعدنا على فهم كل من تاريخنا وحاضرنا. فلقد شاركنا وما زلنا

نشارك سكان التوت فى بعض السمات والعقلية الثقافية وحتى المصير. لقد كان الحب العميق لوطننا البائس الصين، هو الدافع وراء أن يقوم فريقنا المبدع باقتباس ومسرحة (حكايات قرية التوت). لقد كنا نأمل أن نجعل الناس يفكرون فى العقلية الثقافية الصينية على مدى الخمسة آلاف عام الأخيرة، وأن تزيد رغبة أمتنا فى تحسين الذات، كما كنت آمل أيضاً أن يعكس العرض مدى أهمية التعجيل بالإصلاح الاقتصادى الجارى فى الصين.

والمسرحية تحافظ على بناء القصص الأصلية بأسلوب رسم البورتريهات الجماعية. فليس هناك خط رئيسى للقصة، ولكن هناك ثلاث حكايات متداخلة كما لوكانت ثلاث حركات موسيقية. وقد تعج المسرحية بقصص حقيقية موثقة، ولكن الكورس يقوم بسرد جزء من أحداث القصص. بالإضافة إلى ذلك، فمن خلال عملية دقيقة من المونتاج للمشاهد والفقرات المختلفة، تنجح المسرحية فى الحصول على تأثير تغريبى يشبه المسرحيات الملحمية.

ويعانى كل من وانج زيكى الذى لاينتمى إلى القبيلة، وثور المزرعة، هيرليب، من المصير المأساوى نفسه؛ فكل منهما يتعرض لعملية «صيد تؤدى إلى الموت» على أيدى جمهور مجنون. وقتل هذين المخلوقتين يمثل عملية قتل ذاتى لسكان القرية وبالرغم من ذلك، فتصرفاتهم تجاه الاثنين مختلفة. فالقرويون المحيرون يشعرون بحالة من السخط والجنون وهم يقتلون الثور من أجل إطعام بعض الموظفين الطغاة. فى حين يشعرون باللامبالاة وهم يضعون وانج فى السجن بسبب جريمة لم يرتكبها. ومن أجل فضح الطبيعة المأساوية لهذين الحدثين المنفصلين، وإصابة المتفرج بالصدمة، فقد رتبنا المشاهد بالتسلسل التالى: يقوم الفلاحون بمهاجمة وانج، وانج يبكى عند قبر زوجه لى چيندو يصدق على عملية القبض على وانج، يقوم الفلاحون بمهمة حماية الثور، يضعون وانج فى السجن، يضرب الفلاحون الثور حتى الموت. وقد كنت آمل أن تستدعى طريقة المونتاج هذه بعض التفكير التاريخى من خلال الحكايات العادية.

يمكن أن تساعد فكرة تعلم كيفية تحقيق المسرح التقليدى لعملية المزج الجمالى بين المشاعر والعقل فى البحث عن مسرح أكثر قوة فلسفياً.

فى معظم المشاهد يكون الحدث دراميا مقصوداً منه أن يخلق إيحاء بالواقعية، ممثلاً صراعات الشخصيات وتصرفاتها فى موقف معين. ولكن هناك أيضاً بعض الأجزاء الرمزية فى الإخراج، التى تخلق تأثيراً «بريختيا» فعلى سبيل المثال، حينما تباع يويوا ذات الاثنى عشر عاما، حتى تسمح بزواج أخيها المتخلف عقلياً، نراها ترتدى قناع قرد على سبيل المزاح مع أقاربها قبل مغادرتهم. وفى الحال، تتماشى هذه الأساليب والعادات الجمالية لرواد المسرح الصينى، فى حين تستغل أساليب المسرح الملحمى التى تثير التفكير.

لقد علمتنى تجربتى فى المسرح أنه إذا قام مخرج بريختى بكسر العلاقة المنطقية بين العاطفة والعقل، فإن العاطفة يمكن أن تهمل، مما يؤدى إلى شعور المتفرج باللامبالاة. فإذا تدخل المخرج بقسوة فى توقعات المتفرج الطبيعية والمنطقية، السردى منها والعاطفى، فإنه يحبط تذوق المشاهد، مما يؤدى إلى الإقلال من متعته فلا مبالاة المشاهد لا تعوق المشاركة العاطفية فحسب ولكنها تعوق التفكير أيضاً. وينبغى علينا أن ندرس بعناية كيفية مزج المسرح الصينى التقليدى بجماليات العاطفة والتفكير. ويمكن أن تساعد فكرة تعلم كيفية تحقيق هذا النوع من المسرح لهذا المزج فى البحث عن مسرح أكثر قوة، فلسفياً. ومن خلال إخراج المسرحية، كان من آمالى أن أنبه تفكير المتفرج عن طريق جذب انتباهه وتعاطفه وتقريبهما من الشخصيات. ويتجسد المزج بين العاطفة والعقل فى

أسلوب التمثيل المتبع في المسرحية. فالعلاقات في المسرحية بين الممثلين وأدوارهم، وبين الممثل والمشاهد، هي علاقات ديناميكية. فليس المفروض في الممثل أن يصبح شخصية فحسب، ولكن أيضاً أن يعلق على هذه الشخصية. وأحياناً كنت أطلب من الممثل أن يندمج مع الشخصية التي يؤديها، مؤكداً ضرورة التعاطف معها. وفي أحيان أخرى كنت أطلب منه أن يتباعد عن الشخصية مؤكداً أهمية حكم الممثل على دوره. كنت أريد من الممثلين أن يكيفوا علاقاتهم المختلفة مع الجمهور وفقاً لاحتياجات المسرحية. وبالرغم من ذلك، فهدفنا الأول من بروفات المسرحية كان أن يقوم الممثل بعمله معتمداً على التجارب العاطفية. حتى في المشاهد العرضية، مثل مشهد ضرب الثور، الذي اتبع فيه أسلوب عالٍ في الجودة والشعرية، ومُثِّل بطريقة الحركة البطيئة .. حتى في مثل هذه المشاهد كنا نريد من الممثلين أن يظهروا مشاعر حية واضحة. كان على الممثل دائماً أن يعيش مع مشاعره الخاصة والحقيقية، سواء كان يقوم بالاندماج في الشخصية أو يعلق عليها، سواء كان مهتماً بمصير الشخصية أو بالتفلسف والوصول إلى ما وراء حدث معين.

ولقد استعملت بعض الصور القاسية نسبياً حتى أقرب المسافة بين المشاهد وتجارب الشخصيات. لقد جاهدت في أن أجعل المشاهد يواجه مشاعره الخاصة، دافعاً احتماله الحسي إلى أقصى الحدود، عن طريق مشاهد مثل: أحد الموظفين وهو يسكب كوباً من الماء المغلي على وجه لي چيندو، أحد الموظفين يركبه كما لو كان مجرد حيوان نقل، فولين المتخفف يركل زوجه الطفلة التي اشتراها بقسوة ويجردها من ملابسها جهراً حتى يستعرض ملكيته، العروس الطفلة تكافح في الوقت نفسه بجنون وتصرخ بكل ما لديها من قوة.

ومع التركيز المتزايد في المسرح على الرؤية الموحدة للمخرج، يكون على الممثل في بعض الأحيان أن يفقد نفسه في مفهوم المخرج العام، وأن يقوم مباشرة بتقديم مشاعر المخرج وميوله العامة. وفي نهاية الفصل الأول حينما تساعد كايفانغ حبيبها يبوا الذى كان قد أصيب لتوه بكسر في قدمه من جراء احتكاكه بمجموعة من الرعاع، نراها تودعه مع بقية حاصدى المحصول المهاجرين، غالباً وداعاً لن يعقبه لقاء ثان. ولقد طلبت من الممثلة أن تتحرك من موقف خاص إلى حالة أوسع من التفكير؛ فهى لاتدعو من أجل يبوا فقط، ولكن من أجل كل المزارعين الصينين المكافحين، وهى تتأمل مصيرهم الجماعى القاسي. لقد حاولت دائماً أن أثير هذا النوع من التفكير العقلاني المدفوع بالعاطفة؛ فأنا أتوق إلى إعطاء المتفرج كلا من الإثارة العاطفية والتفكير العقلاني في وقت واحد.



من خلال فهم المشهد شعرت بأنه ليس مشهداً خاصاً بامرأة واحدة تتعرى، ولكنه يمثل عدداً لا حصر له من النساء الصينيات اللاتي أدى الجهل الإقطاعي إلى تحطيمهن وإهانتهن بوحشية.

ومن خلال مزج العاطفة والعقل في هذه المسرحية، فإن أسلوبيّ بناء الإيهام وكسره يعملان بشكل دائم معا، وغالباً مايتبادلان الأماكن والأدوار.

وهناك العديد من مؤثرات كسر الوهم في الدراما الصينية التقليدية المغناة. ولكن حيثما يُكْسَرُ الوهم بالواقع يبْنَى مكانه الوهم بالشعرية، مما يؤدى إلى تنبيه خيال المشاهد. و(حكايات قرية التوت) هى دراما مستحدثة، ولكن في المشاهد الرئيسية القليلة حاولت أيضاً أن أستخدم تقنيات كسر الوهم الواقعي فى، حين كنت أبني الوهم الشعري حتى أحفز تداعيات إبداعية في ذهن المشاهد. إننى أهدف إلى تقديم حقيقة ذاتية وليست موضوعية. وأسمى هذه النوعية من الوهم بـ «الصور الشعرية».

وفى مشاهد كايفانج وييوا المحبين اللذين ينتميان إلى قبيلتين مختلفتين، استخدمنا رقصة رمزية عن «صيد روحين»، بدلاً من تمثيل مشهد واقعى من العصور الوسطى عن عذاب الخاطئين الصغيرين، الجسدى والعاطفى. وبشكل عام، فأنا أهدف من خلال الصور الشعرية إلى إثارة المتفرج من ناحيتى التفكير الفلسفى والتذوق الجمالى.ومن ناحية أخرى، يجب أن يتماشى ذلك والاتجاهات الجمالية للفنون الشعبية والتقليدية الصينية، حتى يستطيع رواد المسرح ذوى الخلفية التعليمية المتوسطة الشعور بالانفعال مع الإيقاعات الجمالية بواسطة الصور التى أخلقها.

ويعتبر مشهد ضرب الثور حتى الموت قمة تصاعد أحداث المسرحية منطقياً وعاطفياً. فقد قررنا خلق مشهد غير موحٍ بالوهم ونحن نكتب النص. وبعد تجربة الكثير من الطرق، استقر رأينا على رقصة شعبية لأسد ـ فى حين يقوم شخصان بدور الثور الذى يقترب شكله وزينته وحركته من الأساليب الشعبية قدر الإمكان. وبشكل شامل، فقد قام مصممو الرقصات زاد تشا تجرد، ما لينج، وزين زياو شان ومصمم الملابس هودو كيدى ومنفذ الإضاءة مو باياسو ومساعدوه وكل الممثلين، بخلق صورة شعرية ومأساوية فى مشهد «صيد الثور».

ومن خلال بحث عن أسلوب ونكهة الفنون الشعبية الصينية، جاهدنا أيضاً فى مزجها ببعض العناصر من الفنون الغربية. ولقد قامت الموسيقى (التى وضعها چوفنج وجيانج هو تجشنج) بعملية صهر بعض الإيقاعات الحديثة فى الأرقام الشعبية، عن طريق وضعها فى مواقع ريفية. ولقد استطاع مصمم الرقصات أن يجعل إحدى الرقصات الشعبية الصينية تعج بإيقاعات الرقص الحديث المرح.

لقد حاول مخرجو المسرح الصينيون فى السنوات الأخيرة أن يؤكدوا حساسيتهم الفردية ورؤاهم الخاصة ـ انطباعاتهم الشخصية وتأثيرهم على الحياة، تفسيرهم للنصوص، وآراءهم الفلسفية ـ بهدف إظهار ذلك بشكل مباشر على المسرح. والصورة المسرحية الناتجة هى صورة غالباً ما تكون سيريالية ورمزية، بدلاً من كونها صراعا دراميا مكرراً أو تمثيلاً واقعياً. وفى رأيى أن أسلوب العرض يجب أن يعبر عن فلسفة واضحة المعالم؛ إذ دون هذه الفلسفة يصبح أسلوباً مائعاً وفارغاً، وعلى الأسلوب أيضاً أن يكون ثرياً بالخيال الشعرى، الذى دونه يصبح مجرد تمثيل بيانى لآراء مخرج معين.

◈ لقد استعملت بعض الصور القاسية نسبياً لأقرب المسافة بين المتفرج وتجارب الشخصيات.

إن المنظر الذى يعرى فيه فولين زوجه كينجنو أمام الناس هو مشهد يصيب بالصدمة، ويوحى بالإثارة. ومن خلال فهمى المشهد، أدركت أنه لايعبر عن امرأة واحدة تتعرى، ولكنه يمثل عدداً لاحصر له من النساء الصينيات اللاتى حطمهن الجهل الإقطاعى الذى ساد آلاف السنوات وأهانهن بقسوة كانت رؤيتى تتركز على كينجنو التى تريد أن تصبح أماً ولكنها لاتستطيع ذلك، وهى ترقد بلا أهل على الأرض الصفراء، موضع ميلاد الحضارة الصينية، ترتكز؟ على جسدها العارى الذى يشبه الرخام. بعد ذلك حاولت أن أجد صورة رمزية لإخراج ما فى قلبى من حسرة، صورة تساعد على ترجمة ثقل التاريخ إلى شئ محسوس. لهذا، فحينما يلوح فولين بملابس زوجه الداخلية ويصرخ فى وجه الفلاحين، نرى هؤلاء الفلاحين يتحولون إلى ضمير قرية التوت لكونهم شهوداً على تاريخ الصين المأساوى. إننا نراهم يقفون فى خط منحنٍ بشكل متناسق، فى حين يبدأ غناء الكورس الخفيض فى الظهور. وحيثما تعرت الزوج يظهر تمثال قديم من الحجر الأبيض لامرأة. وهنا تتقدم كايفانج، وهى ضحية

أخرى من ضحايا الإقطاع، من التمثال، مقدمة له منديلاً أصفر اللون. في هذه اللحظة كان قلبي يقول: «أيها الناس! اخفضوا رءوسكم وانظروا إلى أصول أمتنا ـ الأم والأرض» . ومع انخفاض الأضواء، يتحرك الأشخاص الراكعون على الأرض كما لو كانوا يتحركون نحو اللانهائية، في حين تبدأ خشبة المسرح الدائرية في الدوران. ولقد كنت أرمى إلى أن يتسع مفهوم المتفرج عن المسرحية على النحو نفسه.

إن الفلسفة والعاطفة الشعرية لاتنطلقان ببساطة من ترتيبات المخرج العشوائية؛ إنهما يفهمان بالتدريج وينموان من خلال تصرفات الشخصيات، العلاقات والصراعات فيما بينها. فهناك عملية انتقال من النثر إلى الشعر. فعلى سبيل المثال، قبل مشهد ضرب الثور، نرى مشهداً آخر يحاول فيه أحد الفلاحين المهتمين بالثور أن يحميه. إنه يعامل الثور بحنان كما لو كان ابنه. ولذلك، فنحن نراه لايسمح لأى شخص بأن يسئ معاملة الثور كانت هذه إحدى القطع النثرية، أما الثور فنحن نراه من خلال قناع مزين زينة شعبية، يقوم اثنان من الممثلين بحمله. ويلى هذا المشهد مشهد آخر نرى فيه وانج زيكى وهو يساق إلى السجن .. إلخ. فهذه المشاهد تؤهب المتفرج أسلوبياً وجمالياً لتصاعد الأحداث الفلسفى والشعرى.

لقد صعد مصمم الديكور ليويوان شنج معنا إلى هضبة الأرض الصفراء. ولذلك، فقد نمت لديه الرؤية الشعرية فيما يختص بمكان الأحداث؛ لهذا فقد صمم خشبة المسرح على شكل خشبة مائلة دوارة يبلغ قطرها خمسة عشر مترا ـ ترمز إلى هضبة الأرض الصفراء القديمة ـ يعلوها عدد من الحجرات الكهفية وحظيرة، صممت جميعاً بواقعية شديدة التركيز. وتدور المشاهد النثرية بشكل رئيسى فى أماكن واقعية، فى حين يقدم الكورس أحداث المشاهد الشعرية ـ التى تقوم بعملية تقطير فلسفى لمصير الإنسانية ـ واقفين على الأرض الصفراء الشاسعة والرمزية. ولا يمثل دوران الخشبه تغييراً على المستوى المادى فقط، ولكنه يشير إلى تغييرات ما بين المجالين المادى والسيكولوجى، تغييرات ما بين السرد النثرى والإلقاء الشعرى أما بين المحاكاة والعرض. ولقد كوننا عدداً من الصور الجذابة معتمدين على هذه التغييرات، وعن طريق هذه الصور حاولنا توصيل فلسفتنا إلى المتفرج.

إننى أؤمن بضرورة زيادة الأشكال المسرحية. فالموسيقى والرقص والسينما وغيرها من الأنواع الفنية تثرى فنون المسرح، وتجعل من المظهر الجديد للمسرح وطرق تطويره مجالات لاحد لها. ولكن، وبالرغم من ذلك، فالمسرح سيعتمد دائماً على خصائصه الأساسية النابعة من داخله ـ الحدث والصراع ووجود المتفرج ـ وعلى مصدر جاذبيته، وهو الشخصيات الحقيقية النابضة بالحياة فيما يختص بالإخراج. فالإبداع الحى للممثل ما زال المصدرالرئيسى الذى يجذب المتفرج بالرغم من تزايد أهمية الرؤية الفنية الفردية للمخرج وارتقاء الفنون الخاصة بتصميم الخشبة. ومعتمدين على هذا النوع من الإدراك، بدأنا ـ فريق العمل ـ فى تنفيذ نص (حكايات قرية التوت) مع الممثلين.

◇ إن الفلسفة والعاطفة الشعرية لاينبعان فقط من الترتيبات العشوائية لمخرج ما. فهناك عملية تحول من النثر إلى الشعر.

ولقد أمضى ممثلون ـ وهم جميعاً طلبة فى برنامج متخصص للعمل مع الممثلين ذوى الخبرة فى أكاديمية بكين المركزية للدراما ـ وقتاً طويلاً فى التحضير لهذا العرض. فقد قاموا بتمثيل عدد كبير من الأجزاء القصيرة بعد عودتنا من منطقة الجبل فى الشمال الغربى، معتمدين على ملاحظاتهم الدقيقة لسكان هذه المنطقة. وفى المرحلة التالية، كانوا يقومون بتمثيل أجزاء تعتمد على شخصيات المسرحية. فقد طلبت من الممثلين أن يقتربوا من شخصيات المسرحية بالدرجة التى تمكنهم من ربط هذه الشخصيات بشخصيات أخرى حقيقية رأوها فى القرية. فأنا أعتقد أن قدرة الممثل على بدء البروفات تأتى بعد قدرته على تصور تصرفات الشخصية وأحاسيسها فى أى

موقف ممكن. وذلك هو السبب فى أن الممثلين، حتى أولئك الذين لم تتعد أدوارهم عدداً من الأسطر، قد رسموا بشكل غاية فى الصدق والحيوية. فالكثير من اللحظات التى بهرت المتفرج فى العرض كان من وحى إبداع الممثلين.

ومن ناحية أخرى، لم نكن نريد أن يسكب الممثلون كل مالديهم من مشاعر مسافة على المسرح. فكثيراً ما طلبت منهم أن يعبروا عن ميولهم تجاه الشخصيات، سواء بشكل مباشر أو متضمن. وعلى سبيل المثال، فنحن نرى لى چيندو يبكى بصوت عال ثلاث مرات فى المسرحية. فى المرة الأولى يذرف دموعاً مصطنعة بهدف التأثير على الموظف وحماية مصالح قريته، هنا يسود الممثل الذى يقوم بالدور شعور بالإعجاب بمهارة الفلاح. وعندما يبكى لى لاستدرار عطف الفلاحين بعد أن تخلت عنه ابنته كايفانج بسبب طرقه المستبدة فى التعامل، يكون على الممثل أن يقوم بتوضيح شعور لى للمتفرج، وهو شعور بعدم الخجل يصيب بالغثيان. والمرة الثالثة التى يبكى فيها لى هى حينما يحاول أن يرغم ابنته على قبول الزواج الذى قام هو بالترتيب له. فى هذه اللحظة، يدور حوار داخلى فى ذهن الممثل مضمونه: انظروا! لقد تحول لى إلى ذئب يأكل الأغنام؛ فالممثل يرسم الشخصية بشكل مقنع فى كل تفاصيله، فى الوقت ذاته الذى يقوم فيه بتوصيل هذه الرسائل الاجتماعية «الموضوعية»

إن مثل هذه التصميمات الإخراجية المتميزة ــ «الإمساك بالزانيين»، «تعرية فولين كينجنو»و«ضرب الثور حتى الموت» ــ تنجح فقط حينما يساندها أداء قوى للممثل، الذى بعدم حضوره تفشل الأساليب والصور الإخراجية فى أداء وظيفتها.

وبصراحة، لايمكننى أن أوضح الكثير فيما يختص بتشكيل مفهوم (حكايات قرية التوت). ففى فترة التحضير للتجربة كثيراً ما جلست أمام نموذج تصميم المكان فى ساعات متأخرة من الليل، أستمع مراراً وتكراراً إلى القطع الموسيقية التى تكون قد وضعت لتوها. وإذا سأل أحد عن كيفية إدراك هذه الأشياء، فردّى يكون فقط أنها ظهرت حينما اندمجت الفنون المرئية مع الصور السمعية الحياتية مع الأدب، وغير ذلك من الفنون الشقيقة التى تفاعلت مع بعضها وبعض من خلال عاطفتى الشعرية تجاه الحياة.وحينما أتأمل هذه التجربة الآن، أجد أننى أؤمن بشدة بأن الحياة تولّد الإبداع الفنى، سواء أكان هذا الفن يتتبع الواقع أم يتتبع الأفكار، سواء أكان ملموساً أم مجرداً، سواء أكان يقوم على المحاكاة أم العرض.

إننى أتوق إلى مزج بعض الأفكار الفنية الجديدة وغير المألوفة، وكذلك المبادئ المسرحية، بجماليات الفنون التقليدية الصينية، بالرؤى الجمالية لرواد المسرح الصينى. وحتى نصل إلى التمازج وليس فقط تراكم أفكار جديدة، فعلينا أن نهضم الأفكار «الغربية» تماماً، ثم بعد ذلك نحولها إلى إبداعاتنا الخاصة. إننى أدرك سحر العروض التجريبية الخالصة وقيمتها. ومن ناحية أخرى، فقد أثبتت (حكايات قرية التوت) أن الجماليات والأشكال والأساليب العديدة يمكن أن تمتزج بشكل منطقى. إن مثل هذا التمازج سيأخذ أشكالاً عدة، وينتج الكثير من الأعمال المسرحية المشرقة.



المسرح ملاذى الوحيد

سمير عبد الباقى *

تتملكنى كلما اقتربت من المسرح، ودفعنى جنونى للكتابة المسرحية، عدة أفكار أو قل «تخاريف» إن شئت. وتكاد تتلبّسنى أو تلمسنى لمس الجن والعفاريت للبشر فى العقيدة الشعبية، فتلون على الفور كل فكرة مسرحية تلوح لى أو تغرينى. ومن هذه «الأفكار / التخاريف» واحدة محورية أكاد أوقن يقينا جليا (بحقيقتها) تقول: «إن التاريخ الإنسانى مضحك لدرجة الموت، ومؤلم وكاذب بصورة كوميدية تثير الدهشة حتى البكاء!!».

وفكرة أخرى أقل تمحورا تؤكد لى «أن كل ما يحدث الآن قد حدث من قبل، فى مكان ما وبصورة ما تكاد لشدة الاختلاف أن تتشابه فتشتبه علينا نحن المساكين المضروبين بالفن وبالكتابة»!

وكلما قرأت كتابا فى التاريخ أو أبحرت فى أحد كتب التراث، رسميا كان أو شعبيا، يتأكد لدى هذا المعنى، أو أجدنى أبحث، فى ثنايا الأحداث والحوادث، وفى سلوك الشخصيات وتصرفات الأقدار، عما يؤكده لى. فالإنسان العادى الذى لا تذكره تلك الكتب إلا مجهلا أو مجموعا مكتلا فى غوغاء أو دهماء أو حرافيش، تعرض منذ فجر التاريخ ـ ولا يزال ـ لعمليات طحن عظام دائمة، وغسيل دماغ متواصل بالأكاذيب الباردة أو الساخنة التى يتقنها السادة. وكانت غفلته المتوارثة، وطيبته البلهاء، وحاجاته المحرمة دائما، وجوعه الروحى والجسدى، وقهره المادى والمعنوى، هى المشهيات الدائمة على موائد السادة من أباطرة وقياصرة وكهان ومشايخ وقادة مستبدين، أبطالا أو متبطلين..

---

* شاعر وكاتب مسرحى مصرى.

ويخيل إلى دائما عندما أطالع سيرة إنسان فى أى زمان أو مكان، وعلى أى أرض كان، أن «القراءة والكتابة» كانت أكبر نقمة أصابت البشرية بقدر ما نحن نعتبرها نعمة ونورا، وأنها كانت السلاح الأكثر تأثيراً وتدميرا فى التضليل والخداع، وأداة للغدر والقتل أكثر مما كانت أداة للتنوير والتفسير والتطوير، لكثرة ما أبدعته من تبرير وتحوير وتزوير. ولذا، يكاد يكون هما دائما ومقلقا لى ذلك الدور المزرى الذى ارتكبه ويرتكبه من فازوا وحازوا معرفة القراءة والكتابة، فامتلك رقابهم وملكهم «الجهال» وسلطوهم وسخروهم لطحن عظام وعقول البشر العاديين البسطاء.

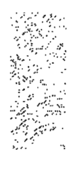
ومع ذلك، فأنا لا أزدرى التراث كله، وكذلك لا أقدسه كله، مثلما كتبت يوما على ظهر غلاف مسرحيتى المنحوسة (سهرة ضاحكة لقتل السندباد الحمال).

ولكننى مثقل بمخلفات أجدادى المتخلفين القساة، آكلى اللحم النيئ وصانعى الفؤوس والسفن ومبدعى تماثيل النساء العاريات وحكايات الثعالب الضاحكة.

ولذا، لا أكتب شعراً.. ولكنى أتنفس.

ولا أكتب مسرحا «شعبيا» !! ولا أحلم ببعث لن يكون.

ولكننى أحاول الاعتذار عن الدور الذى قام به جنس من الذين عرفوا الكتابة والقراءة؛ لأننى متعب أحاول التخفيف من أحمال المتعبين، منكود بهوايتى الفنية ، مكبل لزمر المناكيد والعبيد والحالمين، أطمع فى ضحكة من القلب تزلزل ركام البكاء المقهور، ودمعة من أعماق النفس تبدد ظلمة القهر المحزن، وآهة من أعماق الروح والقلب تطفئ نيران الغل التى تزكيها رياح الغباء.



ومن هنا، كان عشقى المسرح ورعبى منه.

كان شغفى بألاعيبه وخداعه، ووهمه وصراحته، نبله وخسته، قسوته وسموه، ذلك لأن العشق الأول والهم الأكبر هو الإنسان، العادى والبسيط. وهو ما يغرينى بمحاولة إعادة صياغة أفكار حكاياته المعجزة وقصصه الملغزة، لتهضمها معدة المعاصرين ممن أفسدتهم الشاشات الصغيرة والكبيرة، وأصابتهم بالعمى «الحيثى» والغباء الآلى الحديث، فى محاولة ساذجة ـ ولكــن نبيلة ـ لإعطائها مبررا جديدا للخلود فى حب الخدعة الكبرى المتجددة أبدا، حول الأمل والحلم بالعدالة.

كذلك أحاول فيما كتبت، وحاولت، أن ألبس أحداثا عصرية ثياباً تاريخية شفافة.. لا هربا من محاذير الأمن والرقابة، أو هروبا من موبقات السياسة أو طلبا للكياسة، ولكن لأن الواقع الحى المعيش أصبح للقريب منه عديم الإثارة بقدر ما هو مفجر للغضب والحزن، وغير قادر على إثارة الدهشة المحركة للفن، بقدر ما هو مثير للقلق والقرف. ولم يكن الغضب ولا القرف إلا عوامل مساعدة ضعيفة الإلهام، لا تنتج إلا الميلودراما. ومن هنا، كيف كان ممكنا أن أتناول حادث مقتل زعيم المنصة إلامن خلال تركيبة مسرحيتى (إقرا الفاتحة للسلطان!) التى قدمت أول مرة باسم (الغورى يبنى الهرم الأكبر). ورغم تأثرى الكبير فى «الفورم» بما صنعه ماكس فريش فى مسرحيته الملهمة الكاسحة (سور الصين)، التى تملكتنى منذ قمنا بتدريبات عليها من خلال جماعة الدراما الشهيرة صاحبة (فى حب مصر) وأسند لى مخرجها الفذ (صلاح) دور هوانج تى، فإننى كنت خاضعا تماما لما يفور فى قلبى وعقلى حيال اغتيال أى «غورى» فى أى عصر. وذلك بالرغم من اعتراض البعض، لأن الغورى كان المملوك

الوحيد الذى مات فى معركة ضد الغزاة! ولكن من أدرانا.. مع بعض التدقيق فى التفاصيل والتحقيق فى كتابات تلك الفترة، خاصة ما أورده (الشيخ الرمال / ابن زنبل) حول واقعة الغورى وسليم القمانى، يمكنك أن توقن أن أكاذيب الولاة واحدة، ولا يفوقها فى الصدق إلا أكاذيب الرواة، لدرجة تطابق الصورتين لحد السخافة!

وكيف كان يكتب مثلى بكل مشاعر الإحباط والغضب و قلة الحيلة، والحوادث تصفع الشعر على القفا، سواء فى التقارير التى لفقت قضية «انتفاضة الحرامية» لتلقى بالشاعر فى الزنزانة، بينما فى أرباض «قصر المنتزه»، على شاطئ البحر السعيد، مربض بوسيدن وحمام كليوبطره وحضن صندوق إيزوريس الحنون.. ليلة زفاف الابنة الغالية لغورى آخر، أوسندباد لم يركب البحر يوما، ويخشى مسيل الماء فى الحمام لابن المقاول أو الشهبندر أو الوالى المدلل، إلا أن تكون تلك السهرة الضاحكة لقتل السندباد الحمال الذى خدعته حكايات سميه البحرى، فاعتنق قيمها السامية حتى القتل، وآمن بصدق وسمو الرسالة الخالدة لراوى الحكايات متقن القراءة والكتابة، ليصبح الوحيد الذى يستحق القتل!

من هنا، أؤمن بأن التراث معاصر جدا، بقدر ما هو متخلف جدا، بالدرجة نفسها. فذلك يتوقف على همومك أنت، أحلامك أنت، إحباطاتك المتخلفة والمعاصرة أيضا.

إن هذه المسألة لا تصلح لها الأحكام العامة. ولذا، فهى تجربة فى كل مرة، وميدان للمغامرة والتجريب على الدوام؛ فعلاقة الفنان بالتراث مثل بصمة الإصبع؛ لن يشاركه فيها فنان آخر؛ فالهم الذى يثقل قلبه سيكون خاصا به جدا،كلما كان هما عاما وعلى الدرجة نفسها.

ولذلك، أبدو كاتباً صعبا يهرب المخرجون من نصوصه ومن التعامل معه، لأننى لا أسمح بانتهاك مؤلفاتى؛ فصدقها أو كذبها سيحطان فوق رأسى وحدى، ولن يبرر الإخراج أى ذنب أو جريمة ارتكبتها كتابتى. ويزيدنى تمسكا بهذا العيب والإصرار عليه، أن «الموضة» السائدة بين مخرجينا الشبان خاصة (وهو مايطلق حتى على الذين بلغوا الخمسين) تحت وهم (تأليف) العرض المسرحى يجترئون على أحلام المؤلف وأوهامه، ويسمحون لأنفسهم (بالتأليف) الفورى والانطباعى - إن صح هذا التعبير - بدلا من الانشغال بشحذ أدواتهم الإخراجية، وتوسيع آفاق إبداعهم البصرى والحركى والسمعى، خدمة للفكرة التى وقعت فى أيديهم بعد أن عذبت المؤلف شهورا أو سنوات.

أؤمن بتعاون وتفاهم ضرورى بين الكاتب والمخرج، عالمين يصطدمان ويصطرعان، والصراع لا ينفى التفاهم بل يدعمه، والخلاف لا يوهن العمل المشترك ولكن يؤكده.. هذا هو المسرح!!

لكننا الآن نسير فى حقل ألغام. فالوضوح الفكرى أصبح لعنة وذنبا لايغتفر، والمشى على الصراط المستقيم مغامرة «عبيطة»، لا يقدر على تبعاتها سوى من خفت موازينه.

وكيف يمكنك اكتشاف الصدق تحت أقنعة النفاق والمداهنة والخبث والغباء؛ اللزوجة أصبحت الوسط والإطار للعلاقات البشرية، وبالتالى بل أكثر للعلاقات الفنية والمسرحية، بفضل سيادة الكلمات وشلل الفعل، وتضخم الشخصيات المزيفة غير الفاعلة! والفعل هو صنو المسرح وعموده الفقرى!

فى سن السابعة، صعدت إلى خشبة المسرح الفقيرة فى فناء مدرسة «الجمالية» الابتدائية، وهى قرية مجاورة إذ لم يكن فى «ميت سليل» مدرسة ابتدائية بعد، وسط احتفالية رائعة شاركت فيها القرية كلها، بل كثيرون من

القرى المجاورة، حيث يسير الموكب يزينه أطفال الكشافة والقسم المخصوص ثم المداحون والغوازى، وعربات الكارو كل منها تحمل أهل حرفة أو صنعة من نجارين وترزية ومبيضى نحاس وحدادين وبنائين، كل يمارس صنعته فوق العربة، وحبال تحمل عميانا يقرأون فى صحف مقلوبة، وحاو يمارس ألعابه السحرية، وراكب حمير بالمنذار ، ومسحراتية، والناس كلهم مشاركون ضاحكون، كان احتفالا بالمولد الشريف. ووسط البهجة العامة والأعلام والألوان والطرابيش، انتهى الموكب إلى فناء المدرسة؛ حيث احتشد المئات فى الفناء والمئات فوق أسطح المنازل، ألوان وعمم ورايات وزغاريد. وكانت قريش على خلاف شديد حول من يحمل الحجر الأسود ليضعه فى مكانه عند إعادة بناء الكعبة، ويشتد الخلاف وتجرد السيوف، إلى أن يصيح أحدهم:

«ـ ها هو الأمين؟!...».

وأدخل أنا فى جلبابى الأبيض الجديد الذى صنعته أمى خصيصا لهذه المناسبة، وترتفع الزغاريد من عشرات الأفواه، وتطير بالونات وترفرف أعلام، وأقول أنا فى ثبات وثقة:

« ـ إيتونى بثوب!!....» .

وأحمل الحجر لأضعه بالثوب ثم أشير إليهم:

« ـ ليأخذ كل منكم بطرف..!» .

ياللروعة التى يخلقها المسرح. كانت دموع النسوة تسيل وهن يزغردن، وأنا فى حالة من الوجد خفيفا، أخرج مخلفا ورائى دويا من التصفيق والفرح والدموع.

هل يمكن لامرئ أن ينسى مثل هذا الموقف، أو أن يعيش دون أن تنغص ذكراه عليه حياته، فيحاول استعادته جاهدا.. كشف ذلك السر الخفى وراء ذلك الستار الغامض الذى يعيد صياغة العالم فى صورة أزهى وأبهى وأكثر تأثيرا.

وفى بدايات الخمسينيات قاد حسين عبد ربه جماعة الطلبة فى قريتنا عبر أشواك وأحلام هذا الطريق. وكنت فى العاشرة. وكان هو يقوم بكتابة مسرحيات وإخراجها فى الوقت نفسه. قريتنا التى عرفت بين القرى بأعلى نسبة لتعليم الأبناء تموج بالطلبة، ونادينا محط أنظار الجميع، وفريق الكرة فيه منتصر وله أنصار. ونبتت فكرة فريق التمثيل. وفى كل إجازة صيفية كنا نقدم مسرحية. (الضحيه البريئة) قمت فيها بأداء صوت الضحية التى قتلت غدراً إذ تتجسد لخطيبها وابن عمها المحامى تطالبه بتبرئة ساحتها من العار... وتنساب دموع أبى تأثرا فيوقف معارضته للمشاركة فى هذا «الهلس» ، ويصبح اسمى على كل الألسنة (أنا بريئة!!) . كان الصغار يعايروننى به.. لكننى لم أكن أغضب بل كنت أحبه وأتمنى من الجميع أن يتفوهوا به بدلا من اسمى!

وبعدها قدمنا (نور الإيمان!!) ثم (أرض المعركة!!) . وكنا نصنع مسرحنا من أعواد الخشب (الفلارى) التى تستخدم فى تسقيف المنازل، مرصوصة فوق براميل الزيت، ونصنع ستائر من ملاءات السرير، وعلى الأرض والأسطح مكان للجميع، فى ساحة الجرن أو ساحة «أبو السرايات» ، أو فى فناء المدرسة عندما صار لبلدتنا مدرسة ابتدائية بعد طه حسين!!..

أبدا لم ولن ينسى جيلى عروض المسرح العالمى فى الأوبرا والأزبكية، والقروش الخمسة لتذكرة أعلى التياترو حيث نعايش (أنتيجونا) و(سلطان الظلام) و(زواج فيجارو) و(الصفقة) و(الناس اللى تحت)... عالم جديد ورائع،

متنوع وغنى. كان الطموح الثقافى أكبر من الإمكانات ولكنه كان مؤثرا. وأعتقد جازما أن كل ما شهدته الحقب والعقود التالية من نجاح وإخفاقات، من طموح وإحباط، كان من طرح تلك المرحلة التى لم تحظ باهتمام أحد، وطغت عليها ديماجوجية الستينيات!!

فى أواخر الستينيات لم تستطع القـمم والرموز الثقـافيـة الضخمـة التى تصدرت الصورة وتربعت على «الكراسى الثقافية» أن تمنع الهزيمة المحتمة أو المقدرة. ولم يكن للسطح التقدمى البراق أن يمنع أمطار الارتداد ولا أن يوقف تحولات البنية التحتية للمجتمع المرهق لاستقبال العصر الجديد. ولاعجب حينئذ أن ينافح الأبطال القدامى، وأن يستميتوا فى الدفاع عن مواقعهم الثقافية المتميزة التى كان مقدرا أن يزيحها ويزيحهم عنها بالفعل طوفان السوق الكاسح ورجاله الشطار. ولاغرو أن يتعمدوا بفتاته التقليل من قيمة أى إبداع جديد أو شاب لم يمر من خلال «مصافيهم»، وأن يتعالوا على الذين تخلقوا بعيدا عن وصايتهم أو فى مواجهتهم فى بوتقة الصراع المحتدم، وهم عرايا الظهور أمام سياط القاهرين ومبرريهم، مجردين من بريق النجومية وطنطنة الشهرة وأمان السلطة. ولامناص أن يصوروا بكل لجاجة حقبة الستينيات المسرحية والثقافية كفردوس مفقود، ذلك أنهم كانوا ملائكته وسدنته وحراسه. ورغم هروب الكثيرين منهم إلى خارج الوطن، عندما انتقل صولجان الحظوة إلى آخرين، بحثا عن راحة البال أو المال، أو سوء المآل، فى أحضان رحم آخر أو أوهام أخرى.

ورغم توقف الكثيرين منهم عن الإبداع، حتى على المستوى القديم، ناهيك عن عجز فى القدرة على تجاوزه بسبب فقدان الرؤية أو الهوية، أو فقدان الاتزان، أو الشيخوخة، ورغم صمت البعض منهم تعففا فى بعض الحالات أو تأففا فى حالات أخرى، أو موت بعضهم غما وهما.. رغم ذلك، فما زال الكثيرون منهم يحلمون برجعة لذلك الفردوس لن تكون؛ لأنهم لايريدون رؤية ما جرى وما كان ولايحسون باختلاف الزمان بعد انفلات الزمام، وانطلاق الكل من الحملان أو الذؤبان؛ إذ صار الصراع على المكشوف طبقيا وفكريا، وعليك ــ إن أردت يا من تريد الاحتفاظ ببقايا الجذوة فى قلبك ــ أن تنزل أرضه دون «تمحيك أو تلكيك»، دون سند أو صكوك أمان.

كنت قد كتبت للعرائس وللأطفال منذ عام ١٩٦٦ (حكاية سقا)، ولكن المسرحية الأولى التى كانت تعكس موقفى المؤرق والمقلق ممن تعلموا القراءة والكتابة والموقف معهم وبهم مع السلطة، وإيمانى بأنه لاسبيل سوى تحسس وتلمس سمات الفرجة الشعبية لإقناع جمهور لايعتبر المسرح جزءا من تكوينه الثقافى بمعناه الغربى ولكنه مارس طقس الاجتماع المرح والحزين فى الموالد والأفراح والأحزان أيضا.. كانت تجربتى الأولى فى مسرحية (سعدون/ أو سيرة شحاته سى اليزل) المستوحاة من رواية سرفانتس (دون كيشوت)، تروى فيها مجموعة من الرواة والشعراء الجوالين حكاية شحاته وتابعه سعدون الفلاح وخوضهما معارك وهمية وحقيقية مع مؤسسات عصره العثمانى الحاكمة، متوهما أنه الفارس الشعبى سيف بن ذى يزن، إلى أن يجد نفسه فى مواجهة حقيقية مع الوالى العثمانى، ويتحول هو نفسه على لسان الرواة الشعبيين إلى أسطورة تهدد أمن السلطان فيضطر لاغتياله.

وأفراد الفرقة قليلو العدد هم الذين يقومون بتمثيل كل الأدوار وبالغناء والحكى، حسب ما يراه رئيسهم المخرج الذى عليه أن يتصرف بكل حرية حسب مقتضيات المكان، وهذا أيضا ما يجرى بالنسبة إلى تقديم مسرحية (الليلة فنطزية) التى تحكى حكاية فرقة مسرحية شعبية جوالة، تحلم بالاستقرار بجوار محطة سكة حديد جديدة تقام أمام قرية مجهولة منسية ترى فى المحطة حلما لنقلها إلى القرن العشرين. ولكن الفرقة الشعبية تصدم بالسلطات المحلية المتمثلة فى المخبرين وعمدة القرية والخفراء. وتضطر الفرقة إلى تشخيص إحدى الحكايات التى تدور حول علاقة السلاطين بالفلاحين والسلطة بالمثقفين، من خلال الحكاية الشعبية الساخرة عن السلطان والحشاش؛

لتشفى غليلها منهم ولتحقق حلما خابيا بالحرية لليلة واحدة. وإن كانت مسرحية (الغورى يبنى الهرم الأكبر) أو (إقرا الفاتحة للسلطان) التى قمت فيها بتمثيل دور السلطان الغورى عندما قدمتها الفرقة المركزية للثقافة الجماهيرية منذ ثلاث سنوات، تختلف من حيث عدم استخدامها الحكاية الشعبية والفرجة الشعبية؛ إذ تستخدم التاريخ؛ التاريخ فى إطاره الأسطورى لا الواقعى، كما سبق وشرحت. فالسلطان الغورى هو سلطان خاص بالمسرحية، والأحداث التاريخية ليست تماما كما وقعت فى التاريخ، إنما هى تعكس رواية شعبية للملوك والحكام المصريين والعرب الذين يستدعيهم (الغورى) إلى قصره ليشهدوا حفل انتصاره على البرتغاليين (التاريخ يؤكد هزيمته!!) والانتهاء من بناء الهرم الأكبر (بناه خوفو قبل ذلك بأربعة آلاف سنة)، ولكن المؤلف مع ذلك يلجأ إلى العرض المفتوح والشكل الاحتفالى، ولذلك لم يكن غريبا أن تقدم المسرحية فى ساحة من الساحات الأثرية (وكالة الغورى بالقاهرة القديمة ـ الأزهر)...

أما (سهرة ضاحكة لقتل السندباد الحمال)، فهى مختلفة، فلم تقدمها فرقة شعبية من أهل السامر الشعبى أو فرقة متجولة، وإنما تقدمها فرقة (محترمة) من فرق الدولة، أو من فرق المسرح الرسمى، تحاول أن تقدم سهرة ضاحكة للتخفيف من عناء الحاضرين وقسوة الحياة. وتبدأ المسرحية بالمخرج يؤكد التزامه بذلك. لكن الأمور تسير على غير ما يهواه وعلى غير ما خطط؛ إذ يرفض أحد رجال الفرقة، وهو «النكدى»، أن يخدع الجمهور بتقديم عالم ساحر غير واقعى ورومانسى، ويطلب أن تقدم قصة السندباد والحمال (الكادح) بدلا من تقديم قصة حب ابنة السندباد. ويستطيع المخرج أن يروضه بتأديبه وإبعاده عن العرض، ثم يبدأ فى تقديم قصة زفاف ابنة السندباد لابن والى المدينة، ويدور المنادون يبشرون أهل بغداد بالخير وبأيام السعادة والهناء القادمة، وبعدهم يدور المحتسب فى السوق ليستولى على الهدايا وليحرض الناس على دفع تكاليف العرس والهدايا، فى الوقت الذى كانوا فيه يتوقعون أن يحصلوا هم على العطايا. ويحاول «النكدى» الإسراع للتدليل على ولائه لأهل السلطة، أهل الفرح، بتقديم دجاجة للمحتسب؛ فهو يريد أن يثبت ولاءه للجميع من أهل السلطان (فى المسرح وفى الحدوتة) لكن زملاءه يمنعونه ويقهرونه. ولإزالة أثر تدخله، يسرع الممثلون بتقديم ما يجرى داخل بيت السندباد، فنكتشف أن الابنة لاتريد الزواج من ابن الوالى، وتحب صعلوكا وتخطط للهرب معه فى الليلة نفسها، ولكن خادمتها تخونها، ويكتشف أبوها اللعبة ويمنعها من الهرب ويقتل الفتى الصعلوك انتقاما لتطاوله على بيت السندباد وبنته، وترمى مأساة قتل الحبيب بظلها على الحاضرين، ويفشل المخرج فى تقديم أضحوكة أو تسلية مسرحية.

وفى الجزء الثانى من المسرحية، وبعد أن عرفنا أن السندباد ماهو إلا كاذب كبير (يخشى مسيل الماء فى الحمام) ولم يركب مركبا، ولم يذهب إلى رحلة، وإنما هى حكايات كان يسلى بها ابنته ويحكيها للرواة الذين ينقلونها إلى الناس لتسهم فى إلهائهم عن حالهم وبؤسهم، ويغزلون منها أحلامهم، نصحب السندباد الحمال ـ إلى حى الرصافة حيث قصر السندباد وحيث الفرح ـ حاملا صندوقا أعطاه له أحد الأكابر فى السوق ثم هرب منه، فتدعوه أمانته إلى حمل الصندوق إلى حى الأغنياء لعله يعيده إلى صاحبه الذى ضاع منه. ونراه، وهو الذى تعلم قيم الأمانة والشرف من حكايات السندباد نفسه، يفرح إذ يلتقى بالسندباد البحرى، ويفزع لأن السندباد البحرى يحرضه على أخذ الصندوق لنفسه، فهى فرصته للثراء. ولكن الحمال يرفض حرصا منه على عدم خيانة قيم الأمانة، فيسخر منه السندباد ويأمر بإدخاله القصر لكى يعثر على صاحب الصندوق وليسمع حكاية السندباد الأخيرة. وفى القصر نرى ابنة السندباد وقد جنت بسبب قتل حبيبها، وعندما ترى صندوق الحمال تظنه الصندوق الذى أرسله حبيبها للفرح، فتصر على فتحه، وفى داخله ترى حبيبها المذبوح. وهنا يتحول الأعزل إلى قاتل ويتهم القاتل البرئ ويجد كثيرا من الدلائل على أن الحمال ليس قاتلا فحسب بل مخالفا لأوامر السلطان التى قضت

بعدم العمل طوال أيام الفرح، فيصر على الانتقام منه، ولا يشفع له حفظه حكاياته أو إيمانه به بوصفه ممثلا للشرف والقيم. ويتهم بقتل الصعلوك العاشق ومحاولته إفساد الفرح، ويحول السندباد إيمان الرجل وقيمه إلى حبل لشنق الحمال المسكين البرئ الذى كان همه أن يكون مخلصا للقيم التى يبشر بها السندباد، ويعترف وهو يستعطفهم محاولا إظهار براءته عندما تتكشف له الحقائق:

« أنا لم أقتل أحدا وقد تكون ضلالتى الكبرى أنّى لم أملك حتى حلمى.. حلمى مشنقتى حلمى الجدول بكلماتك التى جعلتنى أشم طحالب البحر على ثوبك.. أنا الذى يكبل خطوه الرزق القليل.. صدقونى ياخلق.. إننى الذى لم تبصر البحر عيناه.. كان البحر يزورنى كل ليلة مع حكاياتك ارحمنى يا سيدى فأنا من رواتك لقد كان حلمك وعدنا وصديق فقرنا».

ولكن دفاعه يتحول إلى حبال لشنقه وإلى أدلة ضده. وقبل تنفيذ الحكم يأتى من يخبرهم بانتحار ابنة السندباد، وينهار التاجر الكبير، ويصبح الأمر مأساة كاملة.

إن إعادة التشخيص لم تخفف من وطأة التراجيديا؛ لأن الأحداث سارت حسب منطقها الخاص، كان لابد أن تنتهى بمأساة، مادامت قد بنيت كلها على كذبة.

أما المسرحية الثانية فهى مسرحية (البطاقة)، وهى.. من فصل واحد، وتختلف تماما من حيث معمارها الكلاسيكى الذى يكاد يحتفى بوحدات أرسطو الثلاث.

تدور (البطاقة) حول السلطة والقمع ـ السلطة عندما تتحول إلى شهوة حيوانية مستعرة تغذيها الأداة التى تظل قادرة على اقتحام حياة الإنسان، وفصم عرى أقوى روابط العلاقات الإنسانية. والمسرحية بها شخصيتان فقط (الرجل والشاب). وهى منسوجة بشكل كلاسيكى فى فصل واحد، على عكس المسرحيات الأخرى التى أحاول فيها دائما هدم الشكل التقليدى والخروج عليه. وهنا أحاول من خلال علاقة الأخوين كشف العلاقة بين المواطن والسلطة، وعرض اللعبة السلطوية وطريقة ترويض المواطن واستلاب إنسانيته.

والمسرحية تحكى قصة أخوين مل والدهما وترك عبء المسؤولية على عاتق الأخ الأكبر الذى يبذل جهودا مضنية لكى يستطيع أن يعول أخاه الصغير، وأن يدفعه إلى أعلى درجات السلم الاجتماعى، ويعلن فى الإذاعة عن توزيع البطاقات، وهى بطاقات رهيبة يجب أن يحصل عليها كل فرد ليتمكن بها أن يعبر عالم مؤسسات السلطة، ويمكن بها أن يحوز القبول الاجتماعى، أو باختصار، يستطيع بها أن يتحقق فالوجود لا يكون إلا من خلال البطاقة.

ولكن الأخ الأكبر الذى يهتم بحضور الاجتماع، يعلم أن البطاقات لن توزع إلا على من حضروا فيرتعب، ولكنه يطمئن نفسه بأن أخاه الحبيب لابد سيحضر له واحدة، ثم يفاجأ بأن أخاه لم يحضر إلى البيت عقب الاجتماع، بل لم يعرف أصلا بالبيان الذى أذيع. ويتنابه القلق والتوتر البالغان لعدم حصوله على البطاقة، ويتهم أخاه الأكبر أنه وراء عدم حصوله على البطاقة بسبب عدم اهتمامه المستمر بالاجتماعات، وهنا تبدأ لعبة المتهم والمحقق، والصغير يكون تارة متهما وتارة محققا، وينتهى به الأمر وقد عرف أن أخاه لم يدع أصلا إلى المجتمع. وهذا ما يؤكد أن الجهاز الأكبر يعرف كل شئ عنه، ولذا قرر حرمانه وحرمان أخيه أيضا، ويضغط الأصغر على الأكبر حتى يعترف أنه أحيانا ما تنتابه الشكوك.

ويأتى رسول حاملا بطاقة للأخ الأصغر الذى ما أن يتأكد أنه قد نجا، ويطلب الكبير منه وقد حصل على بطاقة أن يحاول أن يجعل السلطة تسامحه، حتى يرفض هذا بل نكتشف من خلال مكالمة فى التليفون أن الأصغر قد صنع كل ذلك من أجل أن يكشف تخاذل وشكوك الرجل بناء على اتفاق مع السلطة. وهنا يطلق الرجل الرصاص على الشاب: حلمه المجهض، ويتقدم الرجل من المتفرجين بعد قتل أخيه، طالبا من أحدهم أن يلعب دور الشاب غدا، إشارة إلى أن الكثيرين يلعبون الدور نفسه بوعى أو بغير وعى، وإلى قسوة أن يتحول الإنسان إلى مجرد أداة (أو شىء) للقتل أو للخيانة فى ظل السلطة المطلقة أو الفاشية.

نعم.. فنحن الذين نصنع بكل طيبة وبلاهة توابيتنا التى ندفن فيها أحياء، ونربى بكل إخلاص وتفان تلك الوحوش التى تنهش أجسادنا وأرواحنا. ونحن أيضا، الذين نقيم بكل حماس وتعصب النظم التى تقتل فينا الإنسان. والمسرح عندى كالشعر، هو ملاذى الوحيد كى لا أرتكب هذا الجرم، ولكى أحذر منه لا أكثر.

●



كسر الحواجز

ممارسات فى عالم المسرح الشعبى

عبد الرحمن الشافعى *

سرَّحنا بعد انتكاسة ١٩٦٧، وبعد أن أُغلق «المسرح العالمى» - إحدى فرق التليفزيون المسرحية التى أنشئت فى ١٩٦٢، ذهبنا إلى أماكن عدة، قضيت عاما بين فرقة المسرح الحديث وفرقة المسرح الاستعراضى، ثم انقلب بى المقام من عالم مسرح الصفوة والخاصة إلى عالم مسرح الفقراء المقهورين، فقد كان من نصيب العبد لله مسرح الثقافة الجماهيرية. حينها كان المسؤول عن هذا المسرح اثنين من «القيادات الثقافية»: الكاتب المسرحى سعد الدين وهبة والفنان المسرحى حمدى غيث، ومجموعة من رجالات المسرح: ألفريد فرج ومحمود دياب وعلى الغندور وحسن عبد السلام، فتجمع حولهم عدد كبير من الفنانين المبدعين، مؤلفين ومخرجين، فكان سمير العصفورى لفرقة بنها ، وعبد الغفار عودة لفرقة الدقهلية ثم بنى سويف، وفهمى الخولى لفرقة البحيرة وسيد طليب للفيوم، ومحمد سالم للمنوفية، وهناء عبد الفتاح لدنشواى وعبد العزيز مخيون لعزبة مخيون بالبحيرة، وإميل جرجس، وحافظ أحمد حافظ، وعباس أحمد، وأحمد عبد الهادى، وشاكر عبد اللطيف، ورءوف الأسيوطى، وعدد كبير من المخرجين لأعمال الكتاب: على سالم، محمود دياب، ألفريد فرج، وحيد حامد، نبيل بدران، يسرى الجندى، أبو العلا السلامونى، يعقوب الشارونى، سمير عبد الباقى، انتشروا جميعا فى رحاب الوادى الفسيح يبعثون فيه حركة مسرحية واسعة الانتشار، كان من نصيبى فى تلك الحركة تكوين فرقة الغورى بالحى العتيق فى رحاب الأزهر الشريف، وهو حَىٌّ شعبى صاحب أصيل الأهل والمعشر، يتميز بعراقة معماره وتأصل أعرافه وتقاليده، جاءه الفلاحون والصعايدة فاتخذوه مقاما واستقروا به أعواماً، فشكلت عاداتهم وتقاليدهم طبع الحياة فيه. هاأنذا قادم بعد خمس سنوات منذ التحاقى بالمسرح العالمى تعلمت فيها على أيدى مجموعة من كبار مخرجينا العائدين من

---

* مخرج مسرحى، مصرى.

بعثاتهم فى الخارج بالعديد من المذاهب والمناهج العالمية فى فن المسرح، سمعت وقرأت وشاركت فى أعمال لشكسبير وموليير ودورنمات وثيوتكا وبراندللو وإبسن وغيرهم، كنت المسؤول عن تنفيذ تلك الأعمال، سواء بمساعدتى فى الإخراج أو إدارة المسرح أو المشاركة بالتمثيل والإعداد الموسيقى لبعض الأعمال، فعايشت أساليب المسرح الغربى وتنقلت مع هذا المسرح من دار مسرح الجمهورية بعابدين إلى دار الأوبرا القديمة بالعتبة، بما يتميزان به من تجهيزات فنية، وكلاهما من المعمار الغربى.

كان التحول فادحاً من هذا المناخ الغربى إلى مناخ الحى الشعبى بالغورية والمغربلين وحارة الروم، وكذا كان العمل داخل إطار وكالة الغورى بمعمارها العربى الخالص قفزة واسعة شديدة المفارقة، فكيف تم التحرر من أساليب المسرح الغربى إلى رحابة المسرح الشعبى؟

الجمهور والمكان [معايشة الواقع]

كان التحدى الأول الذى واجهنى فى تلك التجربة: ماذا أقدم للناس فى هذا المكان بالذات؟

هل أقدم لهم ماتعلمته فى المسرح العالمى فأقوم باستسهال ونقل ماتلقنته وتتلمذت عليه، أم أن الأمر هنا يختلف؟

سؤال أرقنى وأجهدنى وأنا فى بداية الطريق، فلابد لى من طرح جديد مستفيداً من مخزون ماسبق أن تعلمته، مفتشًا فى أعماقى عن رواسب النشأة التى نشأت عليها، مستنفراً ما بداخلى من أصول وتقاليد الفلاحين وأعرافهم. فأنا فلاح التكوين والمنبت، جئت من قريتى بمحافظة الشرقية طلبا للعلم، فساقتنى خطاى من كلية الحقوق إلى عالم المسرح.

والبحث عن إجابة للسؤال لم تكن يسيرة، فآفة مصر فى تلك الفترة هى التقليد والنقل والتلقين عن العديد من المذاهب، سياسية كانت أو ثقافية، كان التقليد مذهباً مباحا وبضاعة رائجة التسويق ، لم يكن أمامى من بدٍ سوى التوجه للناس، لأهل الحى مباشرة. تصادقت أولاً مع مجموعة الممثلين الهواة وبعض الشعراء والزجالين والمطربين، «تصعلكنا» معاً فى الحوارى والأزقة وعلى أرصفة الشوارع، وتنقلنا بين المقاهى والحوانيت، وعاشرنا أهلَ الحى وتصاحبنا، وصرت «زبوناً» معروفا لمطاعم الفقراء والباعة وعابرى السبيل. وشد انتباهى شغفهم بالمغنى فى الأفراح والموالد، فى الأزقة والساحات. أصغيت إلى دقات الصنايعية فى النحاسين ونداءات الباعة فى الحوارى، جذبنى الدراويش «ومقاطيع» الحسين وماسحو الأحذية وباعة الكتب فى حى صاخب لايعرف النوم، أيقنت أين يكمن الشعب الحقيقى ـ صوت مصر الصريح؛ إنهم جماعة ذات مزاج خاص يحتفون بالصحبة والألفة، يشكلون كتلة إنسانية شديدة التماسك فى روعة الأهرام وتعانق المآذن والقباب، تلتصق أكتافهم معاً فى الأسواق والموالد حتى فى المآتم يتقاربون، يتحابون، يتصاخبون، يتشاجرون، يحتفلون دون فوارق.

وإذن، فالإجابة عن السؤال باتت سهلة ويسيرة؛ طباع «أولاد بلدنا» ليست كطباع الفرنسيس ولا الإنجليز أو الروس ولا الأمريكان ولاحتى أولاد الذوات القاطنين أحياء مثل الزمالك والمهندسين. وعالم أولاد البلد ممزوج بحضارة مصرية عميقة عمق النيل، ومسرح همومهم وطموحهم ليس مسرح شكسبير ولاموليير، مهما امتزجت واتحدت الثقافة الإنسانية، فالخصوصية تفرض نفسها بوضوح، إن عالمهم هو عالم أدهم الشرقاوى وياسين وبهية



وحسن ونعيمة وعلى الزيبق وبيرم وعبد الله النديم والكسار وزكريا الحجاوى والمطرب الشعبى والحكواتى وشخوص صندوق الدنيا؛ هؤلاء وسيلتهم فى المشاركة والتلقى، هم فرسانهم فى الليالى، وأعمدة حلقات السمر والأفراح والموالد، إن مشيتهم ملتصقين جماعات مهللين فى زحام المواكب هى استعراضهم المفضل، وإن تحلقهم حول الحاوى والباعة والقرداتى ومشاركتهم حلقات الذكر والإنشاد، هى تشكلهم الغريزى فى فنون الترويح والفرجة بكل مفرداتها.

وبوعى أو دون وعى، بقصد أو بتلقائية، كان التوجه واضحا، ملامح مسرحنا واضحة ومتوهجة وليست فى حاجة إلى اكتشاف، وتفردها وخصوصيتها يعطيانها الحق فى أخذ مكانتها وسط جماهيرها.

مسرحنا يرتكز على المحاور التالية:

- مسرح دون حواجز يتحد فيه الحضور الإنسانى، يمتزج فيه المؤدون والمشاركون، والعلاقة بين منصة العرض وصالة المشاهدين علاقة متفاعلة حميمة.
- مسرح بسيط خالٍ من الطلاسم والألغاز ـ عميق عمق الفلاحين، يتناول ما يهم الناس «مسرح منهم وإليهم».
- أدوات بسيطة الاستخدام من ديكور وملابس وإكسسوارات وإضاءة.
- قالب غنائى شعبى موروث أو مأثور صالح للتعبير الآن، قادر على النفاذ إلى عقول ووجدان الحاضرين.
- فرجة مجانية متاحة للجميع أو بأسعار مخفضة موحدة «فاختلاف الأسعار هو تفرقة عنصرية وطبقية لاتتفق وطابع المسرح الشعبى».
- أخيراً السعى إلى الجمهور أينما يكون.

التجربة الأولى:

ـ الموضوع: أدهم الشرقاوى

ـ المكـان: ساحة وكالة الغورى

ـ المؤدون: هواة الحى من ممثلين ومطربين.

ـ القصد: التوجه إلى الناس من أبناء المنطقة.

ـ الوقت: عام ١٩٦٨.

أ ـ أما الموضوع:

أدهم الشرقاوى: حكاية مصرية عن بطل شعبى ذائعة الصيت، تتناول قصة فلاح مصرى تصدى لظلم الإقطاعيين فصار بطلا شعبيا احتضنته جموع الناس فتغنوا به، وترددت الحكاية وصارت موالاً يتابعه الفلاحون فى الموالد والأسواق، وانتشرت تلك الحكاية على طول شطوط النيل، ثم تناولتها الإذاعة والسينما وكتبها للمسرح نبيل فاضل وقدمتها إحدى فرق التليفزيون فى أوائل الستينيات، ولكنها اتخذت أسلوب المسرح السائد وشكله، بتقنيته التقليدية الغربية.

ب ـ المكان:

ساحة وكالة الغورى بحى سيدنا الحسين. ووكالة الغورى واحدة من المبانى ذات الطرز العربية التى أنشئت فى العصر المملوكى، أنشأها السلطان الغورى فى القرن التاسع الهجرى، من أجل التجارة والتجار الوافدين إلى القاهرة المعز، أدوارها ثلاثة تتوسطها مساحة مستطيلة هى صحن الوكالة، يتربع فى منتصفها نافورة مثمنة الأركان يبلغ ارتفاعها ٤٠سم، وحول هذا المستطيل تقف مجموعة من الأعمدة الحجرية تحمل مجموعة من المشربيات والبواكى، أسفلها عدد من الأبواب الصغيرة لمجموعة من الحوانيت تعلوها الأدوار الثلاثة وفيها غرف لمساكن التجار الوافدين من كل الأنحاء؛ حيث يقيمون بالقرب من تجارتهم. لقد كانت الوكالة ساحة تزدحم بالناس: مصريين، وأجانب، وهى بمثابة سوق بكل تشكيلاته البشرية والمعمارية.

جـ ـ فنانو العرض:

مجموعة من الهواة ـ طلبة ـ «صنايعية» ـ باعة ـ «جزمجاتية» ـ «أرزقية» ـ باعة أنتيكات ـ صغار «موظفين» ـ «عواطلية» ذابوا جميعا فى فرقة واحدة، جمعهم حب اللعبة، واتسموا بالصدق الشديد والحرص على الجماعة والعمل دون أجر.

د ـ القصد والتوجه:

مسرح من أجل الناس.

و ـ أما الزمان:

السنوات المرة أعقاب نكسة ١٩٦٧، فالعام كان عام ١٩٦٨.

إن الشعوب عادة ماتفتش فى جعبتها وذكرياتها وتبحث ميراثها عن البطولات التى حققتها فى الأزمنة الصعبة، سواء كانت جماعية أو فردية ـ نلاحظ ذلك فى ازدهار السيرة الهلالية بعد انكسار الثورة العرابية ـ استلهامات التاريخ أعقاب نكسة ١٩٦٧ لكبار كتابنا «الشرقاوى ـ ألفريد فرج ـ على سالم.. «إلخ». واختيار أدهم الشرقاوى فى تلك الفترة هو تأكيد لهذا الطرح؛ ففى وقت الأزمات يكون اللجوء إلى التراث، وخصوصا إلى المأثور الحى الذى يصبح أحد عوامل استنفار الحس القومى.

التناول:

كيف أمكن جمع كل تلك العناصر فى نسيج واحد لتشكل فى النهاية العرض المسرحى؟

ـ بداية لم يكن هناك قصد للاعتداء على حرمة المكان بطرزه المعمارية؛ فمن الخطر التعرض لتعديل فى مكان له تفرده وخصوصيته، فالاتحاد مع المكان هو المطلوب. ومادامت طبيعته ساحة عارية فاللعب على المكشوف أسوة بما يتم فى الحى من فنون الفرجة أو المشاركة هو الأفضل والأصح، إذا لم يكن وارداً الاعتداء على الهوية المعمارية، فذلك من صميم رؤيتنا التى اتفقت ورؤية مصمم الديكور «محمد عبد الفتاح»؛ فقد تم استخدام النافورة وهى فى منتصف الساحة منصة للعرض، وذلك بالحفاظ على شكلها فقط بتغطيتها بقرصة خشبية.. وأعد

مكان الجمهور للتحلق حولها من كل جانب واللجوء للمشربيات والبواكى واستخدامها أماكن لبعض المواقع والشخصيات ومناطق دخول وخروج المشاركين، حيث يتم دخول الفنانين من وسط الجمهور ومن خلفه ومن أعلى الساحة وجوانبها، ليصبح بذلك الجمهور جزءاً من العرض، ويتم الاندماج بين المتفرجين والمبدعين فى فناء واحد. العرض محاط بالجمهور والجمهور محاط بالعرض، كسرٌ للحواجز من كل جانب، لذا أصبح الحضور إنسانياً من الدرجة الأولى. اتصال حى ومباشر. اجتمعنا جميعا حول أدهم الشرقاوى الذى توسط ساحة العرض هو ورفاقه ومعادوه، ومنشدو العرض يقصون ويشخصون حكاية ذلك الفلاح البطل ابن هذا الشعب. الخشبة عارية تماما، لا إمكانات سوى ثلاث بنادق ومجموعة من العصى وفؤوس الفلاحين فى مواجهة مع طرابيش البهوات ورجال الحكومة. وأتيحت الفرصة للتخيل والمشاركة فقد شارك الحاضرون فى قص الحكاية وترديد الأغانى على إيقاعات الدفوف وتعاطفوا وتباغضوا مع الشخصيات بتدخلهم فى الحوار أحيانا أو بالتعليق عليه بصوت مسموع، والدخول فى مناوشات مع الشخصيات. ضحكوا على البشاوات وتآسوا لأدهم ورفاقه، وحزنوا لموته ورفضوا الخيانة وظهر معدنهم الأصيل، إذ حرج مافى كوامنهم من رفض لكل أشكال الاستبداد والقهر، التحمت الصالة بمنصة العرض، وذاب الكل فى واحد، لقد سعينا إلى الجمهور وسعى الجمهور إلينا.

المؤدون:

تم توظيف الإطار الغنائى لعازفى الدفوف والسلاميات ومؤديى الموال بألحان الراحل محمود إسماعيل، ومنح ذلك شكلا حيويا للعرض، وحددنا العلاقة بين العازفين والممثلين، وتم توزيع الأدوار بينهم. وهكذا تضافر الجميع فى ضفيرة واحدة تقص وتشخص الحكاية غناء وتمثيلا. وأذكر الآن أن ثمة علاقة لا أستطيع إغفالها تكونت بين أدهم الشرقاوى [ممثلا] وإسماعيل حجاج عازف الدف [موسيقيا]؛ ففى سياق العمل الفنى وتطور أحداثه يجد أدهم الشرقاوى نفسه مجبراً على قتل أحد أعوان الباشا، الذى كان يتابع أدهم الشرقاوى لاغتياله أو تبليغ الشرطة عنه، فقد كان من السذاجة أن يتم تشخيص المشهد من خلال إطلاق عيار نارى من بندقية خشبية معروفة للجميع بأنها مجرد قطعة إكسسوار، أو أداة تعبير، ويقوم الممثل المراد قتله بإطلاق صيحة تعبير تدل على أنه مات (كما كان متبعا). لقد لجأنا إلى أسلوب آخر تم فيه استخدام مفردة مغايرة لتشخيص الحدث بعيداً عن تلك المباشرة الفجة، ولتأكيد علاقة التمثيل بالعزف الحى على الدفوف للموسيقيين، فقد خرج إسماعيل حجاج عازف الدف من زمرة العازفين فى مواجهة إيقاعية ساخنة تجاه بندقية أدهم الشرقاوى المصوبة إلى الهدف بينما وقف الممثل المراد قتله فى مكان آخر مرتفع، بعيد عن تلك المناورة التى تتم على حلبة التشخيص. وعلى دقات الدف ومحاورة أدهم له يسقط الدف من يد العازف ليسقط الممثل على إثره قتيلا. لقد كان ذلك بداية التوظيف للآلات الموسيقية الشعبية طرفا مساهما فى العرض، وليس من قبيل الزخرفة الشكلية أو اللحنية، وكان بداية لتطور العلاقة بينى وبين تلك الآلات الموسيقية وكيفية استخدامها؛ بوصفها أدوات للتعبير فى كل أعمالى المسرحية بعد ذلك.

إن الممثل والمطرب كانا العنصرين الحيين فى هذا العرض، ولانملك وسيلة غيرهما، والتركيز عليهما أكد الاتحاد بين العرض والجمهور والمكان، وهو ثلاثية هذا العرض الأول فى التجربة. لقد كان أدهم الشرقاوى على المنصة وسط الجمهور، والباشا ومأمور المركز فى أعلى البواكى ممثلين لضغط وركوب السلطة فوق الشعب، وبين المنصة والبواكى انفصال مكانى ومعنوى شاسع. أما العازفون والمطربون فقد كانوا يدورون حول المنصة فى وسط الجمهور، وهكذا تشكلت الثلاثية الشعبية لتقديم (أدهم الشرقاوى).

مسرح بثلاثة قروش:

كانت أسعار الدخول إلى هذا العرض ثلاثة قروش. وأسعار الدخول تشير دوما إلى ماهية المسرح وجمهوره. وحتى يكون المسرح للشعب، فلابد أن تكون الأسعار فى متناول الجميع. وهكذا حققنا جماهيرية العرض وخلقنا علاقة اجتماعية بيننا وبين أبناء الحى، وهى علاقة لم تنقطع حتى الآن. وأذكر أن تجار المخدرات فى المنطقة كانوا يقومون بتنظيم دخول وصفوف المشاهدين، بل لعبوا دور رجل النظام بألفة ومحبة رغم اختلاف الأهداف.

أما العرض فقد استمر ثلاثمائة ليلة بدأها فى نهاية ١٩٦٨ واستمر حتى ١٩٧٠، فتنقل من وكالة الغورى إلى قرى عدة حتى وصل إلى أسوان ليشارك فى عيد السد العالى عام ١٩٧٠، ثم كان باكورة فرقة السامر المسرحية؛ حيث افتتح المسرح عام ١٩٧١ وكان النصيب الأكبر لعروضه الأولى عرض (أدهم الشرقاوى) الذى بفضله أصبحت فرقة الغورى هى أول فرقة مسرحية لمسرح السامر.

رغم أنف الحكومة:

أثناء عرض (أدهم الشرقاوى) فقدت مصر زعيمها جمال عبد الناصر، فتحول العرض من «أدهم» إلى «جمال»؛ فقد رأى الناس تماثلا بين أدهم وعبد الناصر من وجهة احتضانهم للبطولة الشعبية، فالبحث عن البطل الشعبى يصبح مطلبا ملحاً فى زمن الأحزان، ربما يتواسى الناس بذكره عن ظلمة الليالى، ويضربون به المثل للزمن الضائع ويستحثون الحاضرين لاتباع نضاله. ولقد كان أدهم الشرقاوى هو الإرهاصة لتقديم سيرة (على الزيبق المصرى) بعد ذلك عام ٧٢ ـ ٧٣ للفرقة نفسها، ومن خلال هذين العرضين تشكلت هوية فرقة السامر المسرحية: البطولة الشعبية للجموع وتأكيد أهميتها، وهكذا تكون السمة الفكرية لمسرح الشعب.



لقد استمرت (أدهم الشرقاوى) ثلاثمائة ليلة فى قرى مصر واستمرت (على الزيبق) عاماً كاملاً أيضا فى مدن مصر؛ إذ عرضت فى مسارح قصور الثقافة والساحات وقاعات المحاضرات واستاد المنيا الرياضى على مدى أربعة ليال متصلة، وظلت تعرض بمسرح السامر حتى انفجار معركة العبور فى أكتوبر عام ٧٣. ولى مع (على الزيبق) حكاية أخرى سوف أقصها ذات يوم. أما عن (أدهم الشرقاوى) فثمة واقعة لا أستطيع نسيانها. فذات مساء من ليالى ٦٩ ذهبت قافلتنا بعرض (أدهم) إلى قرية قها بمحافظة القليوبية؛ حيث كان المسرح منصة أسمنتية عارية وسط الوحدة المجمعة، حضر الجمهور بأعداد كبيرة وحضر معهم العمدة والأعيان، فتلك فرقة قاهرية والترحاب بها واجب. بدأ الخفراء بعصيهم يصفون الناس أمام منصة العرض من الجهة المألوفة للفرجة، واصطف الجميع فى قهر جلوساً على الأرض؛ فهم مجبرون على اتباع النظام. وعندما بدأ العرض وأطفئ بعض مصادر الإضاءة القليلة والفقيرة (فقد كنا نستخدم أسلوب الإنارة لا الإضاءة) بدأ دخول الممثلين إلى ساحة التشخيص على إيقاعات الدفوف وألحان البداية، لكن سرعان ماتسلل الجمهور واحدا بعد الآخر إلى منصة العرض وأفلتوا من عصى الخفر وتحلقوا المسرح من جوانبه الأربعة. وحيث إن الخفراء قد جلسوا أيضا يتابعون العرض، فقد تناسوا الناس، وذاب الجميع دون فوارق، وخرج الناس عن المألوف القهرى ليحققوا المألوف الجماهيرى، وتأملت من بعد تلك الظاهرة: هذا هو المسرح حقا وهؤلاء هم مريدوه، مسرح بلا حواجز وجمهور حقيقى يأتى إليه راغبا.. وموضوع مطروح عليهم فى قالب يخصهم، يحمل همومهم وأحلامهم ويكون وسيلة للتعبير عنهم.

بعد ذلك انطلقت من «أدهم الشرقاوى» إلى (على الزيبق) و «الفلاح الفصيح» فى (حكاية من وادى الملح) ثم «سعد اليتيم» وأيوب المصرى فى (عاشق المداحين) وحسن ونعيمة فى (منين أجيب ناس) والسيد البدوى فى

(مولد ياسيد)، ثم أبى زيد الهلالى فى (سيرة بنى هلال)، وفنون الفرجة فى (ليلة الرؤية) و (الليلة الكبيرة). ونزلت عروضى إلى الساحات فى ليالى رمضان الثقافية لجماهير الشعب العريضة واستخدمنا خيمة السيرك والسرادقات مكانا رحباً لاستقبال الجماهير بالآلاف.

لقد تراكمت لدى مفردات وأساليب وأماكن وأحاسيس وأفكار وخبرات فى الممارسة المسرحية، تناسلت وتوالدت عبر كل مسرحية وأخرى، لاتتكرر ولاتتشابه، وإنما تنمو وتتنوع، إننى أسير باختيارى لعالمى الفنى، ومنغمس فى الأفكار المسرحية التى أختارها طوعاً، لأنها تجد هوى مع أفكارى. وكل مسرحية تشكل بالنسبة إلىّ خبرة خاصة فى طريق طويل لم أنجزه بعد، إننى أصبو إلى البحث فى شخصيات هذه السير الشعبية عن موضوع أتخذه عن قصد ركيزة لبنية جديدة فى المسرح المصرى، وفى إطار شعبى بسيط ومعبر؛ حيث تطورت معى منصة العرض من (أدهم الشرقاوى) فى وكالة الغورى لتصبح منصة العرض فى مسرح السامر، حين قدمت عليها (على الزيبق) عام ١٩٧٢، وكانت الحراب والعصى فى (حكاية من وادى الملح) عام ١٩٧٥ هى إرهاصة للحراب التى رفعها أبطال الهلالية فى وكالة الغورى ١٩٨٥. أما استخدام الجريد والحصير وأقفاص الحمام فى (عاشق المداحين) عام ١٩٧٨ فقد ترادف مع (مولد ياسيد) عام ١٩٨٦، ومن (أدهم الشرقاوى) تفجر لدى إمكان استخدام الموسيقى الشعبية الحية قاسما مشتركا مع كل عروضى بعد ذلك؛ فمن صفارة ودف فى (أدهم) إلى ١٢٠ عازفاً شعبياً ومؤديا فى (عاشق المداحين)؛ حيث كان هؤلاء العازفون الأبطال الحقيقيين للعرض. ومن شاعر واحد بها إلى مجموعة شعراء السيرة فى (ليالى السيرة الشعبية) و (ليلة بنى هلال).

وهكذا، أصبح لدى الآن، من خلال تلك الممارسات، معينا فنيا أرتكز عليه لننطلق إلى عالم أوسع فى حلبة التجريب العالمى، ولنتلاقى مع الآخرين ملاقاة الند لاملاقاة التابع، الإسهام والإضافة لا التقليد، التفرد لا الذوبان، وبذلك يكون مسرحنا فاعلاً وليس مفعولاً، ولنستعيد قراءة مافات بعقل جديد ورؤية معاصرة، محاولين استنبات ماضينا فى أرض الواقع، فما أحوجنا الآن، وبشدة، لزرع المسرحى الحقيقى بين صفوف الشعب.

التجربة التى لاتتكرر

رحلة مؤلف مع التجريب فى المسرح

عبد الفتاح قلعه جى*

إذا كانت الفكرة هى المبتدأ، فإننى مازلت أومن بأن التجريب فى المسرح لابد أن ينطلق من إرادة البحث عن مغامرة جديدة، تخترق ثوابت الرواهن الاجتماعية والسياسية والثقافية، وثوابت الأشكال الفنية؛ مغامرة تبدأ بالكلمة المكتوبة وتمتد حتى حقول جسد الممثل وسينوغرافيا العرض المسرحى.

اليوم، حيث تطغى فى بعض العروض التجريبية لغة الجسد والتشكيل الفنى فى فضاء المسرح، يتراجع دور الكلمة وتصبح اللغة المنطوقة معالم فى الطريق إلى الأنساق الإشارية فى العرض المسرحى، وعروض كهذه تبدو أكثر إمتاعا بما تقدمه من رؤية بصرية مدهشة، لكنها تظل أكثر انغلاقا؛ لأن المتلقى مضطر إلى أن يتابع مسيرة فك رموز العرض المتراكمة من خلال الحركة والتكوين والتشكيل باتجاه الفكرة المتوارية، إنها مسيرة عكسية، بينما فى عرض يعتمد اللغة المنطوقة فى التجريب يكون اتجاه المسيرة مغايرا؛ يبدأ من الكلمة المجلوّة بدلالتها ويتحرك باتجاه الفكرة. لكن هذا الحكم ليس مطلقا، فثمة نصوص لا تقودك إلى الفكرة إلا بعد عناء، لأنها هى نفسها مكتوبة تشكيليا، أو مفككة عن قصد، لتعكس حالة التفكك فى النفس والعالم الخارجى، كما هى لدى يوجين يونسكو، أو موهونة محتضرة؛ بحيث يوازى الاحتضار اللفظى احتضار الإنسانية كلها، كما هى لدى بيكيت.

وأنا، رغم إيمانى بأهمية الكلمة فى التجريب بوصفها أداة توصيل رئيسة للفكرة، فإننى أصر على ترك هامش عريض لمخرج العرض ومبدعيه، لأن المسرح فن مركب، ولأن العرض المسرحى له لغته التى تعتبر فيها الكلمة المنطوقة واحدة من عناصرها المتعددة.

---

* مسرحي وناقد ومترجم، سوريا.

التجريب والتعبير عن لامعقولية الوضع الإنساني:

مع بداية السبعينيات، كان الموسم المسرحي في حلب يبلغ ذروته أثناء إقامة مهرجان الهواة الذي ترعاه وزارة الثقافة؛كانت هذه الفرق الشابة تحمل روح المغامرة والتجريب. بعد سنتين من حرب ١٩٧٣، بدأت تظهر الآثار السلبية: انفجار في الأسعار، هيمنة التجار والإثراء الفاحش والسريع، سيطرة فئوية، تفاقم أزمة الحرية، صراعات إيديولوجية، وتلوح في الأفق بوادر فتنة سياسية دامية. كانت الحياة مثل حلم ثقيل، ومزيج من هذه الإحساسات كان يتفاعل في نفسي. عندما كتبت مسرحية (طفل زائد عن الحاجة) وقدمت في المهرجان، أحسست أنني لم أبلغ غاية التعبير عن السائد المتداعي، فكتبت (ثلاث صرخات)، وقدمت في المهرجان عام ١٩٧٥ وحازت على جائزة أفضل نص . كانت مسرحية تنبؤية، تعبر عن لامعقولية الوضع الإنساني، وعن تفكك العلاقات الاجتماعية وفقدان الحرية. هذه المسرحية، بحوارها الشاعري الساخن وبتوفيرها مساحات واسعة لعمل المخرج والممثل، أغرت فرقا عدة بتقديمها. الزميل وليد إخلاصي كتب في مقدمة كتاب هذه المسرحية المؤلفة من ثلاث لوحات:

«مسرحيات ثلاث تطرح أشكالا تجريبية للدراما المحلية في غمرة المسرح الذي يخاطب الغرائز الجسدية والعقلية، في هذه الأعمال يؤكد الكاتب على أهمية الشجاعة في ارتياد المناطق المحرمة على مستوى الشكل ومستوى القضية».

كنا شبابا نلتزم جانب المعارضة ونندفع في النقد إلى غايته، يحدونا الأمل في التغيير، وكنا نحمي أنفسنا بالبعد عن المباشرة واللجوء إلى الرمز والتجريب. كانت المسرحية التي نكتب مثل لوحة تشكيلية لايخطئ الجمهور الإحساس بمضمونها. لكننا عند المساءلة نستطيع أن نتوارى خلف الرموز مقدمين تفسيراً يكفي لتبرئتنا.

يبدو أننا فقدنا بارقة الأمل في الثمانينيات، ومسرحيتي (اللحاد) المكتوبة بشعر التفعيلة تنتهي بهذه العبارة: «هذا عصر لايحتاج لغير اللحادين». كانت صرخة احتجاج ضد كل نزعات التدجين في الأدب والفن والاجتماع والسياسة بدعاوى الالتزام.

التجريب والتعبير عن القلق الأزلي والانتظار:

لا أدري ما الذي أغرى «فرقة المعوقين» بدمشق بتقديم مسرحيتي (السيد)، التي كتب في مقدمتها الصديق الناقد رياض عصمت:

«كاتب يبشر بمسرح مضاد، مسرحياته غريبة مثقلة بالرموز، وهي تتيح هامشا عريضا لحركة المخرج وخلقه وتفسيراته، إنه ليس كاتبا عبثيا، وشكله الفني يحمل تجديدا مستقى من تجارب الطليعة في العالم».

كان الهاجس الذي يسكنني آنذاك أنه من العبث انتظار الخلاص من الآخر، أما السيد الذي نبحث عنه فهو في داخلنا، في تاريخنا، في حضارتنا، ووصولنا إلى معرفة ذلك يعني انفجار الطاقة الذاتية التي ستأتي بالمعجزات. وكانت (السيد) مسرحية تنبؤية أيضا؛ فقد كانت العودة إلى الذات في تلك الأيام تعتبر سبة وحركة ورائية، واليوم ـ بعد سقوط أغلب الأوراق التي كنا نعتد بها ـ نجد الخلاص في هذه العودة المعرفية حفاظا على هويتنا في صراع الوجود القادم.

سألت أحد المعوقين قبل أن يصعد إلى خشبة المسرح: «ما الذى دفعكم إلى اختيار هذه المسرحية؟»، فقال: «لأنها تعلى شأن الإنسان، تسلحه بالمعرفة الجوهرية فى مواجهة قوى التدمير فى العالم، وهى تؤكد أن وجود الإنسان وقيمته كائنان فى نفسه وليس فى جسده، صحيحا كان أم مشلولا هذا الجسد. إنها مسرحية تساعدنا على التخلص من القلق الذى سببته إعاقتنا الجسدية ومن الانتظار غير المجدى». كان هذا القول قراءة للمسرحية لم تخطر ببالى، لكن الإشارة التى تصدرها المسرحية قد وصلت.

التجريب على التاريخ والشخصية العكسية:

الإرهاصات المؤسية الأولى بعد حرب ٧٣ تحققت فى الثمانينيات؛ أصبح البحث عن الحرية موازيا ومواكبا للبحث عن الرغيف، وفجأة قفز إلى سطح ذاكرتى شخصيتان، هما: تيمورلنك وصلاح الدين الأيوبى؛ فكانت الأولى موضوع مسرحيتى (هبوط تيمورلنك)، وكانت الثانية موضوع مسرحيتى (صناعة الأعداد).

عندما كنت عائدا من دمشق إلى حلب، أنفقت الوقت الممل فى وضع مخطط أولى لمسرحية (هبوط تيمورلنك)، لكنها جاءت مسرحية أقرب فى صياغتها إلى التقليد منها إلى التجريب، ولم يتح لى حضور العرض المغربى لها، كما حدثنى صديقى برشيد، لكننى حضرت عرض فرقة المسرح الملتزم بدمشق، وكان عرضا ممتازا.

لهذه المسرحية مع مسرحيتى (صناعة الأعداد) قصة طريفة؛ فقد قدمتها الفرقة إلى مديرية المسارح لإجازة العرض، قال لى المسؤول، وهو صديق مسرحى: «لقد وافقت لك على عرض المسرحيتين». قلت: «أبعد الله الشر عنا وعنك، وافق على الأولى وارفض الثانية!». فى الحقيقة، كنت أخشى على تلك المجموعة الشابة من المساءلة، فـ (صناعة الأعداد) تجريب على التاريخ، أنا لم أمس شخصية صلاح الدين التاريخية، وإنما وضعتها فى الوجدان وخلقت أعدادا عكسية لها، فصلاح الدين الثانى.. والثالث.. مفتر على التاريخ والإنسان، وكان الانتقام منه بحجم الهزائم التى سببها والقهر الذى مارسه. السلطان يتورم وينتفخ حتى ماعاد من الممكن إبقاؤه فى القصر فنقل إلى ساحة المدينة، فمه أصبح برميل قمامة، وعيناه بركتين آسنتين، ويعمل الشعب فيه تقطيعا، وكل ذلك يأتى فى سخرية سوداء.

يقول المتحدث: «عمال السكك الحديدية يمدون خطا حديديا فى منخر السلطان يربط بين الساحل والداخل، إنه لمشروع عظيم».

ويقول صاحب الشرطة: «أنا حزين، الأنف الذى كان يشمخ به على الناس سيمتلئ بصفير القطارات ودخانها، هيه، أنتم هناك يا عمال المقلع أبعدوا أصابع الديناميت، لاتنسفوا كرش السلطان هذا ليس جبلا».

ويقول الوزير: «أيتها الطبقات الكادحة.. عيب.. هذا ليس مقلع حجارة، إنه عنق السلطان». وهكذا يتم تفجير صلاح الدين الثانى الذى ورّمه الإعلام ليعلن المتحدث وصول صلاح الدين الثالث.. والخلود للأعداد التى لاتنتهى.. هكذا يقول المتحدث.

كان بودى معرفة الأسلوب الذى قدمت به هذه المسرحية فى ليبيا، وفى أسيوط من قبل فرقتها المسرحية. قال لى مخرج العرض رأفت الدويرى إنهم قدموها تحت اسم (شزم برم)، وأدخلوا إليها قصيدة أمل دنقل «لاتصالح».

قلت ومازلت أؤمن بأن مغامرة التجريب تبدأ بالكلمة، وأن أكثر الأشياء معقولية تلك التى تبدو لامعقولة فى ظاهرها، لكنها تظهر ما نحاول إخفاءه، وتتحاشى ذلك المنطق الواعى. استقرئ نفسك، واستقرئ هذا العصر الملعون الذى نعيشه مثل حلم ثقيل، تجد أن التجريب فى البداية والنهاية هو اختراق السائد وسقوط الأقنعة.

التجريب على المأثور الشعبى:

لم يكن فى نيتى، وأنا أجمع تلك المادة الفولكلورية الغنية والوثائقية، أن أكتب مسرحية. كنت أجمع تلك المواد لاستكمال مؤلفى حول الشعر الشعبى الغنائى، لكننى عاكفا آنذاك على كتابة مسرحيات تأصيلية تكون من الناحية التطبيقية فى خدمة بحثى المنشور «نحو مشروع آخر فى المسرح العربى»، إلى أن اطلعت على أحد فصول خيال الظل فى حلب، ويعرف بفصل التأصيل، ولمعت فى رأسى فكرة كتابة هذه المسرحية (عرس حلبى وحكايات من سفر برلك)، وجعلت بطل المسرحية فنان خيال الظل، حطمت السلطة أدواته المسرحية لانتقاده لها، وساقته إلى جبهة الحرب، وبعد انقضاء سنوات الحرب العظمى يعود إلى زوجه وأهله.

ألهمتنى المأثورات الشعبية بشئ خالد هو أقوى من القهر والموت، إنه الحب. إن التجريب على المأثور الشعبى لايقتصر على إعادة صوغه ومسرحته، وإنما يجب استكناه جوهره. حسن وليلى فى المسرحية انتصرا على الطغيان والجوع والموت بقوة الحب، بل إن الحياة نفسها تولد من الموت بقوة الحب.

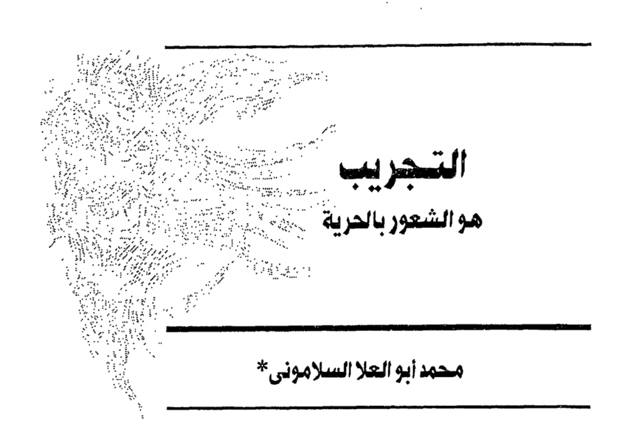
يقول حسن: «لاتبكى ياليلى.. لاتبكى.. إننا نعيش برغم الحرب والجوع والطاعون، إننا نعيش وسنظل نعيش، غدا يكون لنا طفل، يولد أمل جديد، بل أطفال نتحدى بهم إرادة الموت ووسائل التعذيب».

عند طباعة هذه المسرحية فى وزارة الثقافة، أرفقت معها مخططا للمكان؛ بحيث يمتد من الخشبة وحتى عمق الصالة وعلى جانبيها، ويضم الأجزاء الرئيسية من حى شعبى حلبى: منزل حسن، منزل ليلى، الولى، الأسواق، التكية المولوية، الحمام، المقهى، وفى منتصف الصالة تقوم ساعة باب الفرج الشهيرة بحلب، وأردت أن تجرى الحركة فى الحى مماثلة لما هى عليه فى الواقع. وحين قدم المسرح القومى بدمشق هذه المسرحية بإخراج محمد الطيب، وحسب هذا التصور، كانت المسرحية مكتوبة بشكل فسيفسائى، لكن المخرج لم يستطع إدراك طبيعة التجريب فى النص، أو ربما رأى أن تنفيذ ذلك مغامرة صعبة، فقدمها بشكل تقليدى لايختلف عما هو سائد فى المسرح.

أخيرا..

إن التجربة التى عشتها فى خلق هذه الأعمال تدفعنى إلى القول بأنك إذا كنت مخلصا للتجريب فى المسرح فعليك أن تؤمن بأنه ليس هنالك مسرح تجريبى، لأنه فى الوقت الذى تنظم فيه هذا المسرح قواعد وشروط وأنظمة فإنه لايعود تجريبيا. إن التجربة لاتكرر نفسها، وإذا كان لنا أن نسمى المسرح التقليدى «بمسرح الدائرة المغلقة»، فإن المسرح التجريبى هو مسرح الدوائر المفتوحة على المجهول، على كل ما هو مدهش وفائق وخطير فى المضامين والأشكال الفنية غير المحدودة.

المسرحى مغامر يخترق المجهول ويبحث باستمرار عما هو جديد فى الحياة والفكر والنفس، وفى الفن المسرحى الذى يرفض أن يغلق عليه دائرة الإبداع والتجريب.. حتى المسرح نفسه. إنه المغامرة نفسها، وإنه لمسرح مضاد، مدهش، جديد ومتجدد دائما.



التجريب
هو الشعور بالحرية

محمد أبو العلا السلاموني*

لا أود الحديث عن التجريب والمسرح من منطلقات أكاديمية ، فهذه ليست مهمة الكاتب المسرحى بل مهمة النقاد والدارسين والباحثين فى المعاهد الفنية وغيرها ، لكنى أود الدخول من مدخل التجربة الشخصية . ولذلك ، سوف أتكلم عن التجريب من وجهة نظرى الشخصية ، بغض النظر عما يقال أو يكتب عن نظريات التجريب التى لم يتفق عليها رأيان حتى الآن . وفى اعتقادى أن الشعور بالحرية هو أساس العملية التجريبية فى الإبداع ، ولقد بدأ لدى الشعور بالحرية فى الكتابة المسرحية عندما وجدت نفسى أكتب عن جنس أدبى ليس له جذور فى تراثنا الأدبى ، وكل ما عثرت عليه مجرد ظواهر مسرحية يزعم البعض أنها جذور مسرحنا؛ مثل خيال الظل أو الأراجوز أو فن المحبظين أو فن السامر الشعبى أو الحكواتى أو الراوى ، وغيرها مما لايدخل فى علم المسرح إلا من باب القرابة بعيدة النسب . كما أن التجربة المسرحية الغربية التى استقرت مناهجها ونظرياتها لم تكن لتحد من حريتى فى خوض التجربة أو عدم الالتزام بها التزام التلميذ بالأستاذ ؛ فهى تجربة أشعر حيالها بالاحترام والتقدير ، وأيضاً أشعر حيالها بالقدرة على تجاوزها والانعتاق من إسارها ، رغم قوتها وشدة تأثيرها ، ولست ملزما بالانتماء إليها إلا من باب الإعجاب والانبهار والمحاكاة . ومن هنا ، لم أجد فى نفسى حرجاً من أن آخذ من التجربة الغربية ما أريد ، وأصوغها كيفما شئت ، وأحذف منها أو أدخل عليها من خبرتى الشخصية وقدرتى الإبداعية ما أراه مناسبا ومفيداً.

أذكر أننى ، فى بداية عهدى بقراءة الفلسفة ، قرأت محاورات أفلاطون، وأعجبنى ما فيها من حوار فكرى وجدل فلسفى ، فكتبت بعض المسرحيات الذهنية التى اعتمدت على الحوار الفلسفى والميتافيزيقى والصراع الفكرى بين الشخصيات . ومن عباءة هذه الحوارات الفلسفية كتبت ، فيما بعد، المسرحيات التراجيدية (الثأر

---

* كاتب مسرحى ، مصر.

ورحلة العذاب ـ سيف الله ـ رجل فى القلعة) ، وحاولت فى كل تراجيديا من هذه التراجيديات أن أتناول موضوعا فلسفيا يعبر عن رؤية فكرية لواقعنا المعاصر . ففى (الثأر ورحلة العذاب) أبرزت مأساتنا متجلية مع مأساة الشاعر والأمير الصعلوك «امرئ القيس» الذى شاءت ظروفه العثرة أن يحمل على عاتقه ـ رغم أنفه ـ مسؤولية ثأر أبيه الذى لم يكن له ذنب فيه ، ويهلك دون تحقيقه.. ذلك أنه صعلوك حاول أن يلعب لعبته مع الملوك فلم يفلح، وكان تفكيره تفكيراً قبليا جاهليا ميتافيزيقياً يناطح طواحين الهواء دون أن يغير من ذاته أو فكره أو تصوراته، بما يلائم الظروف الموضوعية لعالم شرس يتحكم فيه القياصر والأكاسر، ويملكون فيه مقدرات العالم وموازينه . هذا ما حدث ويحدث لنا حالياً . إننا نتصرف تجاه العالم مثل ذلك الصعلوك الذى يريد أن يدرك ثأره بالمنطق الجاهلى وبالأسلوب الميتافيزيقى ، ونتصور أيضاً أن العالم يناصبنا العداء والبغضاء ، حتى جعلناه ينظر إلينا بدوره نظرة عدائية ويستشعر الخطر منا ؛ ليس لقوتنا ولكن لنزعتنا الثأرية التى تتسم بالتطرف والجهالة والغباء باسم الحق والعدل والدين ، والنتيجة أننا سننتهى مثلما انتهى امرؤ القيس الذى مات بحلة قيصر الذهبية، دون أن يحقق الثأر لأبيه المقتول ، بل قتل هو الآخر دون أن يأخذ أحد بثأره . إنها نهاية مأساوية تؤكد أننا لم نتغير ولن نتغير، ومصيرنا هو مصير ذلك الملك الصعلوك إن لم نتخلص من النزعة القبلية التى تعيش فينا ونعيش فيها، و تسيطر علينا وعلى تصوراتنا للعالم ولأنفسنا .

أما تراجيديا (سيف الله) ؛ فهى رؤية فلسفية للتجربة التاريخية الإسلامية ، وتمثلت فى ذلك الصراع الذى نشأ بين خالد بن الوليد وعمر بن الخطاب ؛ حيث يمثل أولهما الإيديولوجيا الإسلامية من خلال منطق الجهاد بالقوة والسيف ، والآخر يمثل الإيديولوجيا الإسلامية من خلال القانون والشرع ، أو بمعنى آخر، هذا يريد فرض العقيدة ونشرها قسرا وذاك يريدها شريعة وشرعا . واختلف الرجلان النقيضان رغم اتفاقهما فى الهدف الإيديولوجى وتشابههما فى السمات ، كما يقول بعض المؤرخين ؛ فهما فى الحقيقة يمثلان وحدة الضدين لاتنافر القطبين . ولذلك ، فقد كانت نهايتهما متشابهة ؛ أحدهما مات فى فراشه برغم أنه كان مقاتلا حتى آخر لحظة من حياته ، والآخر مات مقتولا غيلة وغدرا رغم أنه كان يسعى فى حياته إلى إقرار عدالة الشريعة على الأرض . هذان الرجلان أو هذان المنهجان لايزالان يسودان حياتنا حتى هذه اللحظة ؛ منهج الجهاد والحرب وتقسيم العالم إلى دار إسلام ودار حرب ـ ولا مناص من إراقة الدماء فى سبيل الدين ـ ومنهج آخر يزعم أنه يحكم باسم الشريعة وتقنين الإيديولوجيا فى إطار من القوانين الشرعية . وكل من هذين المنهجين يتهم الآخر بالكفر والخروج عن الدين ، والنتيجة أنهما لم يتفقا إلا على هدف واحد ، وهو تحويل العقيدة الدينية إلى عقيدة سياسية، ومن ثم كان السقوط التاريخى الذى مازلنا نعانى منه ، بسبب اختلاف الملل والنحل وتناحر جماعات الإسلام السياسى.

أما التراجيديا الثالثة (رجل فى القلعة) ؛ فهى تتناول مأساتنا مع التجربة الديمقراطية ؛ حيث تصارعت فكرتان فلسفيتان فى الحكم ؛ فكرة «المستبد العادل» التى سيطرت على فكرنا الدينى والسياسى والاجتماعى طوال تاريخنا، وتمثلت فى شخصيات عدة حكمت بلادنا حكما مستبداً مع تحقيق إنجازات تاريخية ودينية ، وفكرة أخرى تستند إلى رأى العامة أو رأى الأمة . وتصارعت الفكرتان متمثلتين فى شخصية محمد على باشا وشخصية السيد عمر مكرم ، وكلاهما كان لديه حلم تحقيق النهضة القومية وبناء مصر الحديثة ، ولكن الفكرتين سقطتا من داخلهما وسقط معهما الحلم وأجهضت التجربة ؛ ففكرة المستبد العادل تحمل فى داخلها جرثومة فنائها لاعتمادها على رؤية فردية متوحشة لاحدود لها ، والفكرة الأخرى تنطوى فى داخلها على جرثومة فشلها لاعتمادها على رومانسية ميتافيزيقية بعيدة عن المنهج العلمى والواقعى ، ولذلك ضلت طريقها وانفرط عقدها ،

وهكذا فشلت أهم تجاربنا الديمقراطية فى تاريخنا الحديث، وفى زعمى أنها نموذج مازال مستمرا لفشل تجاربنا الديمقراطية المعاصرة، ولربما فى المستقبل القريب.

هذه التراجيديات الثلاث، رغم اتفاقها على طرح قضايانا وهمومنا التى نعيشها حاليا ، بالإضافة إلى أنها ترصد وتنقد وتفند تاريخنا السياسى والدينى والثقافى، قدمت من خلال تجارب مختلفة. ففى (الثأر ورحلة العذاب) قدمت تراجيديا كلاسيكية مستفيدة من المنهج الأرسطى للبطل التراجيدى الذى يحمل فى داخله بذرة سقوطه وخطأه التراجيدى المحتوم، فى مواجهة أقدار وظروف أكبر منه وأقوى من كل طموحاته.

وفى (سيف الله) قدمت تجربة جديدة، حين جمعت بين المنهج الأرسطى والمنهج الملحمى رغم ما بينهما من تناقض أكاديمى، إلا أن ذلك كان بالنسبة إلىّ هو مساحة الحرية التى تمسكت بها لأقدم عملا مسرحيا تجريبيا، على الأقل من وجهة نظرى ومن خلال معتقدى لقضية المسرح الذى أمارسه بحرية أكثر، بحكم تحررى من وجود تراث يكبلنى بقيوده أو نظرياته.

أما عن (رجل فى القلعة) ، فهى تراجيديا تحمل كمًا كبيرا من حرية التجريب؛ حيث جمعت فيها كل المناهج؛ فهى تراجيديا كلاسيكية أرسطية وهى ملحمية بريختية، وهى ـــ بالإضافة إلى ذلك ـــ تستخدم مفردات المسرح الشعبى المصرى، خصوصا لعبة التشخيص عند المحبظين، وطقوس التقمص المسرحى فى احتفالية «الزار»، ولعبة التمثيل والتقليد فى ظاهرة السامر الشعبى ، إلى الحد الذى وصفها أحد النقاد بأنها تراجيديا فى قالب شعبى.

ثمة محاولات أخرى عندى للتجريب فى مجال الكتابة الإبداعية، خصوصا فى إطار التاريخ والدراما التاريخية. لقد قدمت ثلاث محاولات فى تاريخنا الحديث، أهم ما يميزها ويؤكد تجريبيتها من وجهة نظرى أننى أقدم الدراما التاريخية من خلال لعبة مسرحية شعبية ؛ مثل تجربة مسرحية (رواية النديم عن هوجة الزعيم) التى قدمت أحداث الثورة العرابية من خلال لعبة المسرح داخل المسرح؛ حيث اختلط فيها التاريخ بالواقع، ولم يعد هناك ما يمكن به أن نفصل بين الاثنين لتشابه ما يحدث فى الواقع من تشخيص مع ما حدث فى التاريخ من أحداث. وخرج من هذا كله شكل مسرحى يصعب تأطيره أو تصنيفه تصنيفا أكاديميا إلا بقدر من التجاوز والاستثناء.

والتجربة الأخرى هى مسرحية (مآذن المحروسة) التى استخدمت فيها الاحتفاليات الشعبية وفن المحبظين لتقديم رؤية درامية عن وقائع حدثت إبان حملة نابليون على مصر. هذه التجربة أيضاً قدمت الدراما التاريخية بصورة جديدة فى إطار اللعبة المسرحية والاحتفالية المصرية، دون الوقوع فى جفاف التاريخ وجهامته.

والتجربة الثالثة هى مسرحية (أبونضارة)، وهى تتناول نشأة أول مسرح مصرى وتصادمه مع السلطة فى أول تجربة صراع وصدام حديثين بين الفن والسلطة، وكانت النتيجة إغلاق هذا المسرح بفرمان سلطوى تأكيدا لمقولة مهمة، وهى أن الصراع بين الفن والسلطة هو فى حقيقته صراع بين الحرية والقيد. وقد قدمت هذه المسرحية فى شكل جديد يعتمد على طريقة فن الارتجال الشعبى «الديلارتى» الذى تتسم به الفرق الجوالة وفن المحبظين والتشخيص الشعبى، بالإضافة إلى فن المسرح التسجيلى.

وفى إطار التجريب فى عالم التراث واستلهام الموروث الشعبى والأسطورى والخرافى، كتبت مسرحيات عدة، منها (حلم ليلة حرب) عن أسطورة شعبية تحكى أن بغلة تهبط من السماء تحمل خرجين بأحدهما رأس قتيل وبالآخر كنز، وتأتى فى إحدى ليالى رمضان ، خصوصا فى أيامه الأخيرة ، لتهب الكنز لمن يجرؤ على أن ينظف

رأس القتيل تنظيفا جيدا، فى إشارة واضحة تعبر عن ارتباط الشر بالثراء فى الضمير الشعبى. وتختلط الخرافة بالواقع إلى الحد الذى تحدث فيه جريمة قتل، ولا يدرى أحد إن كان القتل قد حدث فى إطار الخرافة أم أنه واقع بالفعل.

وفى مسرحية (الحريق) تناولت طقسا شعبيا معروفا لدى بعض مدن الشمال الساحلى ومدن القناة؛ حيث يحتفل الناس بليلة شم النسيم بطقس يقومون فيه بإحراق دمية فى حجم الإنسان تسمى «الألنبى» فى احتفال أقرب ما يكون إلى طقس البدائيين بين الرقص والتهليل والغناء، ويختلط الطقس بأحداث الواقع اختلاطا كاملا تحت وطأة الانفعالات الوجدانية البدائية، فى مواجهة ظروف الظلم الاجتماعى والقهر الميتافيزيقى ومشاعر الإحباط النفسى، وبدلا من أن تحرق الدمية الرمز يحرق المرموز، ويتحقق بذلك الخروج من مأزق الظلم والقهر والإحباط.

ومن تراث السيرة الشعبية استلهمت مسرحية (تغريبة مصرية) أو (ست الحسن) التى تعتبر محاولة تجريبية للتعامل مع فن السيرة الشعبية على نحو غير تقليدى، فبطل السيرة الشعبى يتصف بصفات عدة، من أهمها أنه يبدأ سيرته بكونه مجهول الهوية والنسب، مشكوكاً فى أمره، يعيش غريبا عن أهله ووطنه، إلا أنه يحقق بطولات خرافية وأسطورية، ومن خلالها يعود الاعتبار إليه ويقر الجميع بحقيقته ويقبلون نسبه ويعترفون به ويفخرون بانتسابه إليهم. وهذه الرحلة التى تبدأ بالإنكار فالغربة والاغتراب فالتعرف والاعتراف، كما تبدو فى السيرة الشعبية، هى ما حاولت محاكاتها فى مسرحية (تغريبة مصرية)؛ حيث نجد أنفسنا أمام بطل من أبطال حرب العبور الذى حقق بطولات فائقة، إلا أنه عاد بعد عشر سنوات وقد فقد ذاكرته، ويبدأ رحلته وغربته فى كل كفور ونجوع مصر مصطحبا أحد رواة السيرة من عازفى الربابة لعله يعثر على أهله ، وحينما يتصادف وجوده فى قريته تتعرف عليه أمه وزوجه ، إلا أن المفارقة أنه لا يستطيع التعرف عليهم ، خصوصاً وقد وجد أمه قد تزوجت عمه وزوجه تزف إلى ابن عمه وأن عمه وابنه قد استوليا على أرض أبيه الذى مات كمدا ، بل إن ابنه الذى تركه وذهب إلى الجبهة وهو فى بطن أمه قد نسب إلى غيره. إن (تغريبة مصرية) تعتبر محاولة تجريبية فى السير على خطى ونهج السيرة الشعبية ولكن بصورة معاصرة ، فإلى أى مدى نجحت هذه المحاولة التجريبية سواء فى استلهام شكل السيرة أو مضمونها؟؟ هذا سؤال قد يجيب عنه السادة النقاد والدارسون.

وفى إطار التجريب أيضا تناولت أهم ظاهرة احتفالية فى مجتمعنا المصرى، وهى ظاهرة الموالد الشعبية ، ومن وحى هذه الموالد كتبت (ثلاثية المولد) التى تضم ثلاث مسرحيات كوميدية استعراضية (المليم باربعة ـ مولد يا بلد ـ ملاعيب عنتر). وظاهرة الموالد هى ظاهرة فريدة يتميز بها الشعب المصرى دون غيره ؛ حيث يندر ألا توجد مدينة أو قرية تخلو من أحد الأولياء الذين تقام لهم احتفالات الموالدكل عام، ويبدو أنها ترجع لجذور تاريخية وأصول فرعونية، حيث كان لكل إقليم أو مدينة أو قرية رمزها المقدس. والنزعة الاحتفالية تتضح فيما يقدم داخل المولد من ظواهر متعددة، تجمع بين الغناء والرقص والسحر والسيرك وألعاب الحواة والتشخيص، هذا العالم الغريب والعجيب قدمت له نموذجا فى مسرحية (المليم باربعة) وهو نموذج صاحب لعبة «المليم بأربعة» الذى يطلب منك أن تضع المليم ويحرك الزهر فتكسب أربعة ملاليم ، ومن هذه اللعبة نشأت لعبة «توظيف الأموال» التى سادت مجتمعنا المصرى، وبدلا من أن يكون المليم بأربعة مليمات أصبح المليم بأربعة ملايين ، واستطاع هذا اللاعب النصاب أن يحول مجتمع المولد كله إلى مجتمع مودعين فى شركته الوهمية التى اعتمدت على إثارة الشراهة والطمع فى نفوس الناس ، ويتواطؤ من كل الأجهزة المشتركة فى المولد؛ بداية من رجل الدين حتى رجال الأمن والنيابة والحكومة.

وفى إطار المولد أيضاً كتبت مسرحية (مولد يابلد) دفاعا عن ظاهرة المولد باعتبارها وعاء للتراث الفنى للشعب المصرى ، وذلك فى مواجهة هجمة شرسة من جماعات الظلام المتطرفة التى أرغمت محافظة دمياط منذ بضعة أعوام على إلغاء مولد أبى المعاطى بحجة أنه بدعة من بدع الشيطان ، مع أنه لم يكن سوى المتنفس الوحيد للترفيه عن سكان المحافظة ترفيها بريئا ، وكان «كرنفالا» شعبيا يحمل فى ثناياه إبداعات الفن الشعبى، من فنون الأراجوز وصندوق الدنيا والحواة والمحبظين والمنشدين والمداحين والمطربين وألعاب الحظ والتسلية .. إلخ.

ومن وحى حرب الخليج ومأساة ضيق الأفق العربى فى هذه الحرب، كتبت كوميديا (ملاعيب عنتر) التى وجدت لها معادلا موضوعياً فى شخصية عنتر لاعب الألعاب الخارقة فى المولد ، الذى يمكنه أن يصد القطار بيده ويرفع الأتوبيس ويحطم القيود الحديدية ويهزم الشجعان ، والذى يستغله سادة المولد من أغنياء تجارة المخدرات واللصوص والفتوات الذين يفرضون الإتاوات والمخبرين الذين يستخدمون أسلوب الترهيب والترغيب والابتزاز . كل هؤلاء يتعاملون مع عنتر بطل الألعاب الخارقة لاستغلاله لصالحهم . ورغم تحذيرات ابنة عمه التى تحبه ، فإنه يقع فى قبضتهم ويصبح كلبا خاضعا لإرادتهم يحبسونه كيف يشاءون ويطلقونه متى يريدون . أليس هذا هو مولد حرب الخليج الذى كان ومازال حتى الآن؟ هذا هو الاجتهاد الثانى بعد مسرحية (تغريبة مصرية) لاستلهام فن السيرة فى التجريب المسرحى ، ولكن فى إطار الكوميديا.

هناك اجتهادات عدة أخرى فى مجال التجريب المسرحى ، منها مسرحية (تحت التهديد) ، وهى محاولة لتقديم تجربة مسرحية من نوع «السيكودراما» عن حكاية «مثال» اتهم ظلماً فى جريمة قتل غامضة وخرج من السجن معتقداً أن زوجه مسؤولة عما أصابه ظلما ، فيصنع لها قاعة محكمة من التماثيل ، فى محاولة لإعادة محاكمته لتبرئة نفسه واتهامها ، وتتحرك التماثيل وتبدأ المحاكمة وتختلط أحداث الماضى والحاضر ، إلى أن يصل الحال بالزوجة أن تقتل نفسها تحت وطأة الشعور بالذنب ، إلا أنه يكتشف فى النهاية أن جثة القتيل التى سبق أن اتهم بها ماهى إلا تمثال من الشمع.

وفى مسرحية (المزرعة) التى جمعت فى شكلها بين الإطار التسجيلى والدراما التقليدية لمناقشة قضية الحرب والسلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وتمت الأحداث من خلال بيت ومزرعة استولت عليهما عائلة إسرائيلية وطردت و قتلت صاحبة المزرعة والبيت ، ويستطيع أحد الفدائيين من العائلة الفلسطينية أن يقتحم البيت ويجعل من فيه من الإسرائيليين رهائن ، ويبدأ محاكمة العائلة الإسرائيلية التى اغتصبت المزرعة.

وتصل نهاية المحاكمة للاعتراف بحق الأسرة الفلسطينية ، ولكن يتحتم بعد ذلك ضرورة إيقاف نزيف الدم وتحقيق السلام بين العائلتين ؛ إذ لامناص من تواجد الأسرة الأسرائيلية مع الأسرة الفلسطينية بحكم الأمر الواقع ، ويتم عقد وثيقة سلام واتفاق على أن تعيش العائلتان فى البيت معا . ولكن حينما تصل السلطة الإسرائيلية، ترفض هذه الوثيقة لأنها تعنى ضياع الهوية الإسرائيلية وذوبانها فى الهوية العربية على المدى الطويل، ومن ثم يقرر رجال السلطة الإسرائيلية نسف البيت وإعادة بنائه ليكون ملكا خالصا للإسرائيليين وحدهم . المسرحية ، بهذا المعنى ، تؤكد أن إسرائيل ترفض فكرة فلسطين الديمقراطية ، وتؤكد نزعتها العنصرية الشوفينية ، وهذه النزعة بالقطع ستكون ضد السلام.

وفى مسرحية (أمير الحشاشين) حاولت أن أقدم جذور الإرهاب الدينى الممثل فى فرقة «الحشاشين» المنتمية للمذهب الإسماعيلى ، من خلال إطار غنائى استعراضى ومعادل تاريخى لما يحدث فى واقعنا الحالى الذى استشرت فيه حركات التطرف الدينى والإرهاب الدموى ، والذى يقوده التنظيم العالمى للإسلام السياسى ، الذى

يسعى إلى الجمع بين الدين والدولة ، ومحاولة الردة لنموذج الحكم المتخلف الذى ألغاه كمال أتاتورك فى تركيا، والذى كان سبب تخلف المسلمين جميعا وعدم تقدمهم لمدة خمسة قرون مضت وحتى الآن.

وأخيراً وليس آخرا كتبت مسرحية تجريبية باسم(ديوان البقر) ، وهى مستلهمة من حكاية تراثية أوردها الأصفهانى فى كتابه (الأغانى) ؛ حيث حكى على لسان عثمان الوراق أنه رأى العتابى يأكل خبزاً على طريق بباب الشام ، فقال له : ويحك أما تستحى ؟ فقال له : أرأيت لو كنا فى دار فيه بقر كنت تستحى أن تأكل وهى تراك؟ فقال لا . فقال اصبر حتى أعلمك أنهم بقر . فقام ووعظ وقص ودعا حتى كثر الزحام عليه ثم قال لهم روى أكثر من واحد أن من أخرج لسانه وأمكنه أن يلعق أرنبة أنفه لم يدخل النار . فما بقى أحد إلا وأخرج لسانه يومئ به نحو أرنبة أنفه مثل الأبقار . فلما تفرقوا قال العتابى : ألم أخبرك بأنهم بقر؟؟

إن هذه الحكاية التراثية تعبير عما وصل إليه حالنا مع جماعات التطرف والإرهاب ، التى تحاول أن تلغى عقولنا وتغسل رءوسنا وتجعل منا قطعانا من أبقار تلعق أنوفها اتقاء لنار جهنم وعذاب القبر.

هذه هى شهادتى حول أهم محاولاتى واجتهاداتى فى مجال الإبداع والتجريب المسرحى ، فأرجو أن أكون قد أوفيت ، ومعذرة إن كنت قد قصرت أو أخطأت أوغاليت.

●



وداعا أيها المسرح

هناء عبد الفتاح *

كان المسرح رفيقا لعمرى، وقرينا لروحى، وتوأما لفكرى ومعتقداتى. وكان «الحلم السعيد» لجيلى أنه حاول أن يبحث له عن مكان على خريطة هذا المسرح، لم يكن هذا البحث بالأمر السهل، أو بالقضية البسيطة، آنذاك. كان جيل المخرجين/ المبدعين لمسرح الستينيات يقف فى شموخ فوق أرض صلبة، ويقدمون إبداعاتهم التى كانت، بلا ريب، لها دورها الكبير فى تشكيل معالم مسرحنا، وكانت محاولة الاقتراب ـ أو مجرد وقوف الجيل الثانى أو الثالث من المخرجين، فيما بعد، بجوارهم ـ شيئا من قبيل المستحيل أو الوصول إلى القمر!

استطاع الجيل الثانى من المخرجين من أمثال حسين جمعة وسمير العصفورى وعبد الغفار عودة ونبيل منيب ومحمد صديق ومحمد مرجان وسناء شافع وعادل هاشم، أن يصمدوا بقدر. لكن معظم هؤلاء وغيرهم ومعهم جيلنا الضائع والتائه وراء أضغاث أحلام لا تتحقق، قد استقطبتهم مسارح الأقاليم. حاولنا فى السبعينيات أن نضع فى اعتبارنا ـ عن وعى ـ أنّ أحلامنا يمكن لها أن تتحقق وتصاغ فى إطار تطبيقى عملى؛ فى إبداعات حقيقية؛ بعيدا عن مسارح القاهرة المشغولة التى رفضت أن تعطينا فرصة للابتكار.

لقد تحقق هذا الحلم أو هذا الوهم بكامله، أو تحقق جزء منه أيام كان الكاتب المسرحى الكبير سعد الدين وهبة مسؤولا عن قطاع الثقافة الجماهيرية. لقد حاول الرجل أن يمنحنا، بقدر الإمكان وحسب إمكانات الثقافة الجماهيرية كل مساعداته ومعوناته، وأن يساندنا من خلال ما أمكنه الحصول عليه من أجهزة وزارة الثقافة ومن المحافظين ورؤساء المدن آنذاك. وتقدمنا بمشروعاتنا المسرحية، حاولنا أن نضع فيها عصارة خبراتنا، والأهم من ذلك استطعنا بحماس شبابنا الاندفاع قدما نحو الابتكار الذى رسم ملامح مسرحية جديدة.

---

* مسرحي وناقد مسرحى *

كانت أهم تجربة لى على الإطلاق تجربة (فرقة فلاحى قرية دنشواى)، وأهميتها تأتى من أنها أثرت إمكان صياغة العرض المسرحى المفتوح [الجرن ـ افتراش الأرض ـ الغيط ـ فناء سجن] داخل قرى مصر ومدنها. واكتشفت آنذاك الإمكانات الهائلة لمسرح يقترب من الظاهرة المسرحية الحدثية Happening، أو ما يطلق عليه: Pava Teatralna، أى الظواهر المسرحية، وهى ظواهر تحاول أن تضع المسرح فى معيار جديد، ومفهوم تتجدد دماؤه، فيتواصل مع الحاضر، ولا يصبح رهين الأصفاد والأغلال التى تقيد حدود الإبداع وحرية المبدع.

لكن الأزمة الحقيقية لجيلنا أنه واجه قدره المحتوم، وهو «الموت»، منذ أن بدأ؛ فهو من ناحية وقف ضده بالمرصاد مسرح يعتمد على الكلمة فقط؛ حيث توظف مفردات العرض المسرحية لخدمته، مغفلاً كل الإنجازات الأخرى فى ميدان التشكيل للرؤية البصرية لفضاء خشبة المسرح، ولإنجازات ميدان سينوغرافية العرض المسرحى (التشكيل لجسد الإنسان، وللإيماء)، وأسلوب الأداء الصوتى الجديد الذى لا يعتمد على الصياح أو الصراخ أو الإعلان، وإنما يصل من خلال الهمس والخفوت، واحترام لحظات الصمت التى تنطق. فالمسرح الذى غدا ظاهرة شائعة هو مسرح ثرثار، يستعيد أطر «مسرح العلبة» الإيطالية، أو المسرح التقليدى فى الشكل والمحتوى. لقد سيطر هذا المسرح على إبداعات جيلنا والأجيال التالية، وخيّم على صدورنا، وسكن داخلنا، فوقعنا فى أسره، إذ تعلمنا أسسه ونحن فى مقتبل الشباب، ودافع عن وجود هذا المسرح النقد المسرحى فى الستينيات وماتلاها من عقود زمنية، ليقدم هذا المسرح عروضا دائمة للمبدعين أنفسهم الذين حملوا لواء مسرح الستينيات ولا يزالون يصرون على حمل لوائه: بعضهم رحل عن عالمنا، والبعض هجر المسرح وانغلق فى ذاته، والآخرون ما زالوا يبدعون.

لقد نسى أو تناسى جيلنا أن ما كان يقترحه هؤلاء المبدعون إنما هو لصيق بفكرهم ومنهجهم، ورؤيتهم للعالم؛ وأن ما يطرحونه كان له صدى كبير بداية من منتصف القرن الحالى. ولا تزال إبداعاتهم تحوى الجذور ذاتها وتعبر بالمفردات ذاتها.

نسى جيلنا ـ وشباب الأجيال الجديدة ـ أن الاختلاف مع هؤلاء الرواد فى الرؤية والمنهج ضرورة، بل شئ تاريخى ومرغوب فيه، فديالكتيكية التغيير تسعى فلسفتها ـ فى الجوهر ـ إلى التغيير والإصلاح والثورة بل التمرد على السائد. وهؤلاء الرواد: فتوح نشاطى، عبدالرحيم الزرقانى، نبيل الألفى، سعد أردش، جلال الشرقاوى، كرم مطاوع، أنور رستم، أحمد زكى وغيرهم من المبدعين، فى خمسينيات هذا القرن والستينيات منه ـ رغم احترامهم وتقديرهم لأساتذتهم الكبار من الرواد الأوائل فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين ـ إنما اختلفوا معهم اختلافاً بينا فى تناولهم العمل المسرحى الجديد، فى المنهج، فى طريقة التفكير للمسرح الجديد العصرى، ورؤيته وتفسيره، بل فى أسلوب تناول العرض المسرحى. وكان هؤلاء ـ مع هذه الاختلافات المتعددة ـ فى وفاق مع أساتذتهم. بل إننى لا أتذكر أنه قد خلا لقاء مع هذا الجيل الرائد من شعور بالوفاء والتقدير لدور الرواد المسرحيين الأوائل: عزيز عيد، جورج أبيض، زكى طليمات، يوسف وهبى.

أما نحن، فما زلنا نخشى الاختلاف والرأى الآخر، فجيلنا ينظر بعين خجولة إلى الجديد الذى نقترحه، وبالعين الأخرى ننتظر تقييم جيل الرواد لإبداعاتنا، بينا ينظر بعضهم إلى تجاربنا بنظرة لا تنم عن الرضا، فيها قدر من الاستعلاء والفوقية، والتقليل من شأن ما نبدع، فنصاب بالهلع وتأنيب الضمير تارة، والخوف من الاستمرار فيما نقترح إبداعه أو نسعى إلى تقديمه تارة أخرى. إنه «مركب النقص» الذى خيّم على صدورنا منذ أن تعلمنا أصول المسرح ومبادئ اللايقين، واللا إيمان بما نبدعه. وفجأة، ضاع العمر منا، فمعظمنا تعدّى نصف قرن من الزمان، وما زلنا لم نخلق بعد تياراً أو اتجاها أو مسارا له تأثيره، وبينا استطاع جيل مسرح الستينيات أن يقترح شكلا متطورا لمسرحنا.. فإنه ليس بمقدورنا، حتى الآن، أن نستنبت شكلا جديدا لمسرحنا. فمعظم محاولاتنا كان ولايزال

فردياً.. توفيق عبداللطيف(*) ومحاولاته تقديم مسرح شديد الرهافة بالغ النعومة.. مسرح حسن عبدالحميد المتميز بالتقنيات اللغوية الجديدة .. مسرح عبدالعزيز ميكيوى فى اقتراحاته الجديدة لعالم الممثل.. تجارب عبدالعزيز مخيون فى التعامل مع المسرح بوصفه وظيفة اجتماعية وفنية.. نور الشريف ومحاولاته الدؤوب فى التجريب المسرحى (آخرها «محاكمة الكاهن» بمسرح الهناجر)، عبدالرحمن الشافعى ومسرحه الشعبى.. إميل جرجس ومسرحه الدرامى/ التشكيلى.. سيد طليب، ومسرحه الاجتماعى/ السياسى...وكاتب هذه السطور وأول مسرح للفلاحين بقرية دنشواى فى مرحلة سابقة، ومسرح التجريب الخالص فى المرحلة الراهنة، مسرح مراد منير الفكرى والسياسى.. أحمد إسماعيل ومحاولاته المسرحية الجادة.

إن غالبية محاولات هؤلاء قد ابتسرت، وتفرقت كالعقد الذى انفرطت حباته فى الزمان والمكان والتاريخ.. وسقطت محاولات البعض فى النسيان، والبعض الآخر مازال يحاول ويؤكد ذاته من خلال تجاربه الذاتية إن سمح له المسؤولون عن المسرح بإعطائه «الفرصة» والحد الأدنى من الإمكانات.

أما السقطة الدرامية لجيلنا ـ وأستعير هذا المصطلح من لغة الدراما فى المسرح ـ فهى أننا لا نؤمن بالاستمرارية، ولا نحاول أن نصل فيما بيننا، كل منا يرى أنه المجرب «الأوحد» فى تجريبه، وليس بمقدور الآخر فعل ما يكتشفه، فالتواصل يتوقف، لأننا لا نكمل بعضنا بعضا، بينا التواصل يتم بالإضافات، ويتأكد بعمليات الأخذ والعطاء؛ الأخذ بما هو كائن، والعطاء بما هو مستكشف، فتكتمل التجربة، ويتواصل العطاء، ويثمر المسار! كل منا يعمل لحسابه الخاص، بينما جيل الرواد الأوائل (جيل الستينيات) ـ رغم اختلافاتهم الجوهرية فيما بينهم ـ يتواصلون ويتحدون ويقفون بجوار بعضهم وبعض، لا ليدافعوا عن كياناتهم فقط، بل ليقفوا بجوار تيار هم خلقوه، وكانوا سببا فى الدعاية له، وطرحه فى الساحة الفنية دائما، على اعتبار أنه ـ كما يؤكدون ـ هو «التيار الوحيد الذى صمد.. الذى يحسب لتاريخ المسرح المصرى المعاصر !»

لذلك، فإن جيلنا يموت ببطء ولم يبدأ بعد، وموتنا نورثه للأجيال القادمة.. بل إن بعضا من شباب هذه الأجيال الجديدة قلّ مانرى له عملاً أو رؤية جديدة يعتد بها.. فهذا ما نعتقده!!.. وهكذا تستمر النظرة الفوقية وننظر بالمنظور ذاته الذى يشاهدنا به الرواد الأوائل.

أعلم وأوقن أن الظروف الفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية تقف مجتمعة ضد الفكر المصرى الحديث على إطلاقه، وتقف بالمرصاد ضد حركة التنوير، وأعلم أن سياسة مسارح «القطاع الخاص» قد قتلت الرغبة عند المبدعين فى تقديم المسرح الجاد، فما دامت الملايين من الجنيهات «تضخ» فى جيوب منتجى السلعة المسرحية التجارية الاستهلاكية فوق خشبات مسارح القطاع الخاص، وما دامت الراقصات والاستعراضات القبيحة فنيا تهيمن على فنون المسرح المصرى وتسيطر عليه، فإن مجرد التفكير فى مسرح له قوامه وتياره يغدو شيئا سيقضى عليه لا محالة. وأعلم أن جيلنا لم تعط له الفرصة لإثبات حضوره الفكرى والفنى فى مسارح الدولة، اللهم إلا القلة القليلة التى لا تصل إلى أصابع اليد الواحدة، مما انعكس بتأثيره على الحركة المسرحية لبلادنا. أعلم أن جهاز التليفزيون وقطاع الفيديو الخاص والحكومى قد استقطب الفنانين الحقيقيين وغير الحقيقيين للإنتاج السريع المنتشر، بهدف الوصول إلى المكسب السريع والقضاء على فكرة المسرح من أساسها.

أعلم، أيضا، أن حركة النقد المسرحى لم تخلق بعد جيلا من شباب النقاد يتابع ويطور ويلقى ببذور فى أرض تنبت تياراً نقديا واعيا للكشف عن أصول العمل المسرحى والتبشير به، وإنما أوجدت فوق الساحة الصحفى /

(*) توفى توفيق عبداللطيف بعد مرض عضال فى عام ١٩٩٤. لكن مرضه الروحى كان أعظم، فلم يُمنح الفرصة ولا المسرح الذى يعطيه حقّه فى الإبداع، فمات وقلبه يدمى عشقا للمسرح. كان آخر عمل مسرحى له بمسرح «الهناجر» قبل أن يتوفاه الأجل بشهور.

الناقد، وليس الناقد/ الأديب/ المتخصص. واعتمدت حركة النقد فى معظمها على بعض من الصحفيين الذين تتوقف كمية المديح والثناء أو الهجاء والتجريح على إمكان تقديم أعمالهم المسرحية أو عدم تقديمها!

أعلم كل ذلك.. وغير ذلك.. لكن هذه المسببات جميعا لم يكن لها وجاهتها فى تبرير خنوع جيلنا والأجيال التالية، وضعفهم فى عدم مقدرتهم على فرض وجودهم الفنى وإثباته. فمعظم جيلنا ما زال يقف عند الحدود التى تركها جيل الستينيات وفرضها.. كى لا يخترقها! لأنها مثلت ولا تزال تمثل للبعض الثابت والموروث والتابو.

فمتى نخترق الأسوار والحجب؟ متى ندرك أننا قد أصبنا بالشيخوخة قبل الأوان؟! متى نعلم أن علينا التمسك بشجاعة الطرح، ومغامرة التجربة، ونصل بها إلى حدودها اللانهائية، فندافع بها عن أنفسنا فنيا، ونعبر من خلالها عن أطروحاتنا، دون خوف أو فزع أو «مركب نقص» ؟!..

إذا لم يحدث «التنوير» داخلنا، إذا لم تتم ثورة حقيقية وجرأة واعية ووحدة لجيلنا، وأجيال شباب المبدعين من بعد، حينئذ فقط علينا أن نقدم طقوس الولاء والطاعة للمسرح السائد، لإنتاج سلعة أصابها العطب، وانتشرت كالنار فى الهشيم، كالطاعون، تصيب جماهيرنا بوباء المعرفة الخاطئة والتذوق المريض، والثقافة المزيفة للقيم، حينئذ فقط علينا أن نسلم الراية لهم.. ونقول لمسرحنا وداعا..

وداعا أيها المسرح.. وسيكون عزائى الوحيد أننى حاولت!!

●

◈ اصدارات

قاموس نقدى للمصطلح والمفهوم المسرحى

حول تجربة فى العمل المشترك

ماري إلياس* ، حنان قصاب حسن*

يبدو من الواضح لمن يعمل فى مجال النقد المسرحى اليوم، أن هناك مشكلة محددة تتعلق بمسألة صياغة الخطاب النقدى العربى شكلا ومضمونا، وبإمكان توصيله إلى المتلقى بوضوح ودقة. والحقيقة أن هذه المشكلة تعود بأصولها إلى قضية المسرح العربى بحد ذاته، فالمسرح الذى دخل إلى البلاد العربية بنموذجه الغربى، منذ القرن الماضى، لم يستطع الاستقلال بشكل واضح عن هذا النموذج الذى استقى منه شكله وأعرافه وأنواعه. من جانب آخر، فإن الدراسات المسرحية، أو بعبارة أخرى الفكر المسرحى، لم يتمكنا من مواكبة تطور التفكير النقدى حول المسرح فى الغرب، وقد نجم عن ذلك إشكال واضح يتعلق بالمصطلح والمفهوم المسرحى فى اللغة العربية.

لقد سعى رواد المسرح العربى ومن تلاهم إلى أن يخلقوا لغة مسرحية عربية ضمن محاولتهم استيعاب هذا الفن الجديد وتثبيت أركانه، مما يعكس وعيا مبكراً بأهمية المصطلح فى صياغة لغة خاصة بالمسرح. ففى الكتابات الأولى عن المسرح، نجد تارة لفظا عربيا للتسميات الأجنبية مع التعريف بمدلولها (الأوبرة والبروزة والكميضة والشياطرا)، وتارة أخرى تسميات عربية تعبر عن المضمون نفسه (المأساة والملهاة والمغناة للدلالة على الأنواع، وجوق للدلالة على فرقة التمثيل، والتشخيص للدلالة على التمثيل). مع مرور الزمن، ومع تجاور هذه الاستعمالات المتباينة، صار الخطاب المسرحى بفعل التراكم مثقلا بتسميات عدة للمدلول الواحد.

تبدو المسألة أكثر تعقيدا حين يتعلق الأمر بالمصطلح النقدى. ومن يراقب الخطاب النقدى المسرحى اليوم يدرك أن قصور الدراسات المسرحية العربية ينبع من قصور أدوات اللغة النقدية، أو من الغموض والالتباس الذى يحيط بكثير من المصطلحات والمفاهيم المستعملة ويجعل فهمها واستيعابها وإعادة استخدامها صعبا. وكم من الكتابات النقدية لم تعط الغاية المرجوة منها، إما لأنها لاتتناول الأمور فى العمق ولاتستند إلى منهجية واضحة فى البحث وتكتفى بإطلاق أحكام تقييمية معيارية، وإما لأنها صعبة معقدة لايمكن فهمها لأنها مستقاة من علوم إنسانية متطورة لم يتم التعريف بها بشكل متكامل باللغة العربية، ولذلك تبقى غريبة عن المتلقى بسبب النقص المعرفى عنده.

والواقع أن الالتباس الذى يحيط باستعمال المصطلحات النقدية يرجع إلى أسباب متعددة، منها أن معظم هذه المصطلحات مأخوذ من العلوم الإنسانية التى تطورت فى الغرب بشكل سريع، وشكلت لغة نقدية لايمكن فهمها واستعمالها إذا لم يتم استيعاب هذه العلوم بشكل صحيح. ولذلك، كان من الضرورى عند استخدام مناهج بحث مستندة إلى هذه العلوم فى اللغة العربية توضيح مدلول مفرداتها ليكون التحليل واضحا. ولقد لعبت الترجمة عن اللغات الأجنبية ـ رغم أهميتها ـ دورا فى إشاعة نوع من الالتباس حول مدلول بعض المصطلحات بسبب تنوع المصادر المعرفية للباحثين، أو بسبب قيام أشخاص من خارج الاختصاص بترجمة نصوص نقدية. إضافة إلى ذلك، فإن هذا الالتباس تأتى عن عدم توحيد المصطلحات، والاختلاف حول مبدأ الحفاظ على المصطلحات النقدية بلفظها الأجنبى أو ترجمتها إلى العربية. من الأمثلة التى توضح ذلك، التباين فى استخدام كلمتى سميوطيقا وسميولوجيا الذى يتأتى من الاختلاف بين المدرسة الأميريكية والفرنسية، والاختلاف حول ترجمة أو عدم ترجمة كلمة Code التى تستخدم بلفظها الأجنبى «كودة»، أو تترجم إلى «شفرة» أو «رامزة»، مع كل ما يخلقه هذا التعدد فى تسمية المصطلح الواحد من تشويش للقارئ العربى.

قاموس المصطلح النقدى:

لقد شكل موضوع استخدام المصطلح وتوضيح مجاله الدلالى أحد همومنا الرئيسية خلال عملنا فى المعهد العالى للفنون المسرحية فى دمشق، حيث قمنا بتدريس مواد متنوعة لها علاقة بتاريخ المسرح وبتحليل النص والعرض المسرحيين، بالإضافة إلى الإشراف على مشاريع تخرج الطلاب . فخلال تدريسنا هذه المواد باللغة العربية وتوجهنا إلى طلبة لايتقنون لغة أجنبية فى غالبيتهم، تبين أن هناك صعوبة تحيط بطرح المفهوم النقدى واستخدامه، وأن هذه الصعوبة تتخطى الصعيد اللغوى لتطال مجالا أوسع له علاقة بالتوجه المعرفى العام الذى يتجلى فى نوعية المراجع المتوفرة فى اللغة العربية حول المسرح. فمقابل كثرة المصادر حول

* المعهد العالى للفنون المسرحية، دمشق، سوريا.

تاريخ المسرح وأنواعه وأشكاله، يوجد نقص كبير فى المراجع العربية والمترجمة التى تتناول مفاهيم نقدية وتتطرق لمناهج البحث الجديدة.

والحقيقة أن هذا الخلل لايشكل عائقًا ضمن العملية التعليمية فقط، وإنما يطال أيضًا مجال الإنتاج المسرحى بشكل عام والدراسات النقدية المحيطة به، خاصة أن متابعة التطور الكبير فى مناهج التحليل الحديثة اليوم يلعب دورا مهما فى عمل الممثل والمخرج وكل من له علاقة بالمسرح.

من هذا المنظور، اخترنا توجها تدريسيا يدخل فى عمق العملية المسرحية والبعد النقدى الذى تفترضه من خلال طرح مفاهيم نقدية ومصطلحات تعتبر أساسية فى النظرة الجديدة للدراسات المسرحية، وهكذا تشكلت لدينا دون قرار مسبق، نواة لعمل بحثى له شكل القاموس النقدى. وعندما فكرنا فى تثبيت هذه المادة العلمية فى مؤلف مكتوب كان من الطبيعى أن يأخذ الشكل نفسه، خاصة أننا كنا ـ من خلال تجربتنا الشخصية فى البحث والمراجعة ـ نعرف جدوى التعامل مع القاموس النقدى بوصفه مرجعا، لأنه يكثف ويعمم ويقدم مفاتيح معرفية تسمح لاحقا بالعودة إلى المراجع المتخصصة.

فى محاولة لوضع الخطوط الأساسية التى تشكل هيكل العمل، رأينا أن التوجه التاريخى فى عرض الأمور يغفل مدلولات بعض المفاهيم، وأن التوجه النقدى البحت يعطى البحث طابعا جافا وصعبا ولايسمح بإعطاء صورة متكاملة عن علاقة المفهوم النقدى بالممارسة وتطوره من خلالها.

كذلك تبين لنا منذ البداية ضرورة التوصل إلى تحقيق شمولية فى الطرح؛ لأن الكتابة عن المسرح وحده هى إغفال التداخل المهم الذى نشهده اليوم للفنون المتنوعة؛ وأنه صار من الصعب اليوم التطرق إلى المسرح بمعزل عن فنون العرض والفنون الدرامية والتشكيلية والظواهر الاحتفالية وغيرها. وقد أدركنا ضرورة الربط وتوضيح العلاقة بين المسرح ومختلف مناهج البحث التى أفرزتها العلوم الإنسانية، بالإضافة إلى ربط المفاهيم النقدية بعضها ببعض وربطها بالتجربة المسرحية العالمية والعربية على وجه الخصوص، وذلك لضرورة سبر مدلول المفاهيم النقدية العامة ضمن التجربة المسرحية العربية كتابة وممارسة.

عندما تبلورت الفكرة، كان من الضرورى تحديد القارئ الذى نريد التوجه إليه؛ بحيث لايقتصر الأمر على المختصين بالدراسات المسرحية فقط، وإنما يشمل شريحة واسعة تضم كل من يهتم بالمسرح ممارسة وكتابة وتحليلا، وتسمح له أن يجد مادة متكاملة تلبى الحاجات المتنوعة، وهذا يعنى أن يكون القاموس ذا طابع لغوى ونقدى وموسوعى.

هيكل العمل

من هذا المنطلق، تحددت نوعية المداخل التى تشكل مادة القاموس وشكل المعالجة لكل مدخل على حدة: فقد اخترنا أن تكون المداخل مطروحة فى ترتيبها الأبجدى لتسهيل الرجوع إليها، وأن تشمل المفاهيم النقدية والمفاهيم المسرحية والمصطلحات التى تتعلق بالمكونات الدرامية وبتقنيات العرض؛ والمدارس الجمالية المهمة التى كان لها تأثيرها على المسرح فى العالم؛ بالإضافة إلى الأنواع والأشكال المسرحية وأشكال الفرجة والظواهر الاحتفالية بأنواعها والفنون الدرامية وفنون العرض.

هذا التنوع فى المداخل يعكس خيارا واضحا هو التطرق إلى المسرح من حيث هو شكل فرجة وعرض وكتابة، والبحث فى أية ظاهرة مسرحية من خلال وضعها فى سياقها التاريخى والحضارى مع تأكيد علاقتها بالتوجهات الجمالية السائدة، وطرح تأثيرها على المتلقى، وتأكيد التداخل بين آلية كتابة المسرح واستقباله. وقد كان هدفنا من ذلك محاولة تحقيق الانتقال من الاستخدام العام لمفهوم أو مصطلح ما إلى المعنى الخاص فى تحولاته حسب التجارب المسرحية المتعددة فى أماكن مختلفة من العالم.

ولكى نتلافى ما تفرضه بنية القاموس المبعثرة من فصل بين المداخل، قمنا بربط المواضيع بعضها ببعض من خلال نظام إرجاع توضع المداخل فيه فى محاور، مما يسمح للمتلقى أن يستكمل البحث فى مجال محدد. وهذه الطريقة فى الربط تجعل من القاموس مرجعا نقديا.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن عدد المداخل فى هذا القاموس (حوالى ٣٥٠ مدخلا) هو أقل بكثير من المصطلحات الواردة فيه، التى أشرنا إليها بشكل طباعة مميز ضمن المداخل وعرضناها فى ثبت أبجدى فى نهاية القاموس.

من ناحية أخرى، هناك مداخل تعتمد تسمية عامة تشكل إطارا واسعا تدخل ضمنه تنوعات عديدة إقليمية أو نوعية، مثل كلمة «فواصل التى تغطى لدينا أشكالا مسرحية متعددة مثل الإنترميزو والفارس والبازو والفواصل الأرطغرلية وغيرها، وكلمة «عروض المنوعات» التى تشمل الاستعراض والكاباريه وغيرهما، وكذلك الأمر بالنسبة إلى كلمة «تقطيع» التى اعتبرناها عنوانا شاملا يسمح بالمقارنة بين التقطيع إلى مشاهد وفصول والتقطيع إلى لوحات وتأثير ذلك على الكتابة والتلقى. كذلك الأمر بالنسبة إلى مداخل مثل أشكال الفرجة أو المسرح الاحتفالى أو المسرح السياسى تسمح بالإحاطة بتوجهات متعددة تشمل مفاهيم متنوعة حسب البلدان؛ مثل مفهوم الاحتفالية أو التسييس أو السامر والحلقة وغيرها.

ومع أننا أردنا أن يكون للمؤلف طابع شامل، فإننا استبعدنا الأعلام وأسماء الفرق بوصفها مداخل مستقلة؛ لأن انتقاء تجارب

مسرحية معينة مهما توخى الموضوعية يظل يحمل نوعا من الاعتباطية فى تقدير أهمية البعض والتقليل من أهمية البعض الآخر، ويعطى للعمل توجها مغايرا عن التوجه الذى اخترناه لهذا القاموس. لكننا حاولنا أن نتلافى هذا النقص بإعطاء أمثلة عن مسرحيين تركوا بصماتهم على العملية المسرحية، وبوضع فهرس للأعلام الذين ورد ذكرهم فى المداخل فى نهاية القاموس.

المصطلح ضمن القاموس

فيما يتعلق باختيار تسميات المداخل التى هى فى الوقت نفسه عملية بحث فى ترجمة المصطلح، اخترنا موقفا محددا هو الإبقاء على اللفظ الأجنبى لبعض المصطلحات مع تقديم شرح لها، وذلك فى حالة عدم وجود مرادف دقيق باللغة العربية، أو لأن المصطلح يستخدم بلفظه الأجنبى فى كل اللغات، وهذا ما فعلناه على سبيل المثال فيما يتصل بكلمات مثل الجستوس أو السميولوجيا والأنثروبولوجيا وغيرها. طبقنا المبدأ نفسه عندما شعرنا أن الترجمة لاتغطى أبعاد المصطلح كافة، فقد أبقينا على كلمة «كوميديا» بلفظها الأجنبى مثلا؛ لأن كلمة كوميديا كانت فى مرحلة ما تعنى المسرحية بشكل عام، وكان لها بالمعنى الإسبانى خصوصية تاريخية لايمكن التطرق إليها فى حال استخدامنا الترجمة الشائعة إلى «ملهاة». كذلك الأمر فى بعض الأنواع ذات الخصوصية المحلية؛ مثل «الفارس» التى تعطيها الترجمة العربية «المهزلة» معنى انتقاصيا لايمكن اعتماده اليوم مع النظرة الجديدة للأنواع الشعبية.

ولتسهيل عملية التلقى، حاولنا توحيد شكل معالجة المداخل؛ إذ يبدأ المدخل بطرح التسمية فى اللغة العربية وما يقابلها فى اللغة الفرنسية والإنجليزية، يلى ذلك فى حال الضرورة فقرة تخصص للبحث فى الأصل اللغوى للمصطلح فى اليونانية واللاتينية وفى اللغة العربية وغيرها وذلك لتأكيد تحولات المعنى عبر التاريخ. فكلمة «طقس» بالعربية مثلا ترتبط بالحالة الجوية، لكن المعنى الاحتفالى فيها يتأتى من أصولها السريانية.

وخيار استخدام المصطلحات بلفظها الأجنبى لايخلو من السلبية؛ لأن ترجمة المصطلح قد تكون ضرورية، لكن ذلك يتطلب عمل مؤسسة معتمدة تفرض بعد بحث طويل ترجمة ثابتة. أما الجانب الإيجابى فى هذا الخيار، فهو عدم تثبيت معنى محدد لمصطلح تتنوع النظرة إليه فى الخطاب النقدى العربى وتتناقض أحيانا. على سبيل المثال يبدو من الواضح أن كلمة «سينوغرافيا» تفهم حاليا بأشكال متعددة قد تتباعد وتتناقض أحيانا حسب المنطلق المعرفى لهذا البعد فى العملية المسرحية، وبالتالى فإن ترجمتها إلى «ترتيب المناظر» أو «الصورة المشهدية» هو تثبيت منحى واحد فقط من المناحى المتعددة لهذا المصطلح. والأمر ذاته فيما يتصل بكلمة مثل «الدراماتورجية» المأخوذة من الفرنسية والألمانية، ولها أبعاد متعددة منها الإعداد والكتابة المسرحية وقراءة المسرح. إلخ.

تجربة العمل المشترك

إن طرحنا هذه التجربة فى التأليف لاتعنى أننا نبتكر شيئا جديدا، فصيغة القاموس معروفة عالميا وشائعة، وهناك قواميس عدة مختصة بالمسرح تشكل مراجع مهمة. وفى اللغة العربية أيضا هناك قواميس تتعلق بالأدب والثقافة بشكل عام وبالمسرح بشكل خاص وتتناوله من جوانب مختلفة. وما قاموسنا سوى محاولة لرفد هذا التوجه الموجود أصلا.

لقد تطلب تحضير عمل هذا القاموس وصياغته فترة طويلة تجاوزت السنوات الثلاث. ومع أنه لم يصدر بعد، فإننا نعرف تماما سلبياته ومواطن الضعف فيه: فالدقة التى توخيناها فى تحديد الاستخدامات والمدلولات المتعددة لمصطلح ما فى العربية لاتمنع من وجود هفوات، لأننا لايمكننا، مهما حاولنا، أن نحيط بكل ما ورد فى الخطاب النقدى العربى من ترجمات. كذلك الأمر بالنسبة إلى الأمثلة التى استقيناها من تجارب مسرحية عربية معينة، والتى يمكن أن تكون سببا فى عتب الكثير من المسرحيين فى العالم العربى، لكن ذلك يعود أيضا إلى كوننا قد اخترنا أن نتجنب التطرق إلى تجارب لم نعرفها عن قرب خوفا من الوقوع فى خطأ. والنقص الذى لم نستطع تلافيه أيضا وينبع من كوننا اثنتين فقط لنا الخلفية المعرفية نفسها، هو أن معرفتنا بالمسرح الغربى تظل أوسع بكثير من معرفتنا بالمسرح الشرقى، ومراقبتنا للمسرح فى المشرق العربى تفوق مراقبتنا للمسرح فى المغرب العربى؛ كما أن مصادرنا المعرفية فرنسية أكثر منها أميركية أو إنجليزية أو روسية، وهذا يبدو بشكل واضح من نوعية الأمثلة التى استندنا إليها والأسماء التى طرحناها والمراجع التى غدنا إليها.

إن هذه التجربة التى نخوضها اليوم ليست سهلة، فالعمل الموسوعى يتطلب فريق عمل متكامل يحمل كل فرد فيه مسؤولية مداخل معينة يوقعها باسمه، ونحن اثنتان فقط لايشمل اختصاصنا كل المواضيع التى تطرقنا إليها رغم جهدنا لنحقق الإحاطة بالنواحى التى نكتب فيها. والعمل الموسوعى يتطلب تفرغا كاملا وإمكانات ومراجع كثيرة وفسحة زمنية طويلة للتحضير والصياغة وتحقيق ذلك لم يكن بالأمر السهل. لكن بالمقابل، فإن التأليف ضمن فريق يمكن أن يؤدى إلى أساليب متنوعة وتفاوت فى أسلوب المعالجة، وكوننا اثنتين فقط سمح لنا أن نتوصل إلى تجانس أكبر فى الطرح والمعالجة لكى يبدو العمل مكتوبا «بنفس واحد».

إن تجربتنا فى العمل المشترك تظل فريدة وجميلة على الصعيد العلمى والحياتى فى زمن يصعب فيه الاتفاق على رأى واحد، وفى عصر يتقوقع فيه الناس على ذواتهم، ويحاولون أن يبرزوا فردانيتهم، ولو على حساب الآخرين.

قاموس المسرح

تحرير وإشراف: فاطمة موسى

يطمح هذا القاموس، الذى صدر الجزء الأول منه عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٥)، إلى «أن يكون مرجعا ودليل بحث للباحث العربى فى شئون المسرح» ـ كما تشير فاطمة موسى، أستاذ الأدب الإنجليزى بآداب القاهرة، التى تحرر القاموس وتشرف عليه.

يتضمن هذا الجزء حرف «الألف»، وقد صدر منفصلا على أن تستكمل الحروف الأولى، فى أجزاء أخرى.

فى مقدمة هذا الجزء أشارت المحررة إلى أن «الباحث فى الفنون باللغات الأجنبية يجد فى متناول يده فى قسم المراجع بالمكتبة وفرة من القواميس والفهارس الببليوجرافية والموسوعات مما يفتح أمامه الطريق ويدله على مصادره ويعينه على ضبط مادته وتوثيقها، وكلها من معينات البحث وأدواته التى نأمل أن تكتمل يوما فى المكتبة العربية، ولا يمكن أن يقوم بها باحث فرد بل توفرها دور نشر كبيرة أو هيئات ثقافية حكومية ودولية، تمولها وتخصص لها فريقا من الأساتذة والباحثين المعاونين يتفرغون لها سنة أو سنوات برواتب مجزية، وكثيرا ما يحصل أساتذة الجامعات على إجازة تفرغ علمى ليشاركوا فى أعمال من هذا القبيل، ولعل أقرب مثال هو سلسلة القواميس والموسوعات وقواميس الأفراد وتواريخ الأدب والببليوجرافيات التى تصدرها دار أكسفورد يونوفرستى برس منذ أخريات القرن الماضى ومثلها دور نشر أخرى كبيرة، وتتبعها الدور الناشرة بالطبعات الجديدة منقحة مزيدة كل حين، وهى بذلك تشكل الأساس الثابت لأى مكتبة مراجع.

والمكتبة العربية حافلة بالمراجع القديمة التى نشرتها دار الكتب المصرية وتعيد هيئة الكتاب نشرها، إلا أن الفنون والآداب الحديثة مازالت فى حاجة إلى التوصيف والتأريخ وعدة البحث فيها ناقصة، هذا بالرغم من صدور دراسات كثيرة لأفراد متفرقين اعتمدنا عليها فى تصنيف مادة المسرح العربى فى هذا القاموس.

وما نقدمه اليوم للقارئ هو حرف (أ) من القاموس الذى نرجو أن تكتمل أجزاؤه بحلول معرض الكتاب فى العام القادم، ونحن إذ نطرح هذا الجزء منفصلا نقدمه كنشرة استطلاعية نرجو أن نتلقى إزاءها رداً من القارئ العربى، ولا يعنى هذا أننا سنغير من شكل القاموس أو نحوّر مادته ـ إلا ما يثبت أنه خطأ ـ ولكننا



نطمع أن يزودنا القراء بما قد يفوتنا من معلومات عن المسرح العربى.

إن اختلاف الآراء النقدية أمر مسلم به، وقد حرصنا فى تحرير المادة على الحياد التام فى إثبات الوقائع بالنسبة للمسرح العربى والعاملين به ولم نورد تقييما إلا ما أثبته التاريخ.

وليس هذا قاموسا بالمعنى الشائع ولكنه فى الحقيقة دليل القارئ إلى المسرح، ولم نشأ أن نسميه موسوعة لأنه ليس جامعا شاملا، لكن يمكن أن يعتبر أول موسوعة تجمع المسرح العربى والمسرح العالمى بين دفتى كتاب واحد، ومادته ـ كما هو واضح ـ من شقين. كانت نواة المشروع هى ترجمة The Oxford Companionto the Theater من نشر دار أكسفورد يونوفرستى برس، إذ وجدنا فيه خير موسوعة تقدم تفاصيل المسرح العالمى للقارئ العربى، وقام بالترجمة تحت إشرافى نخبة من الأبناء والزملاء من أساتذة اللغة الإنجليزية، وكان أولهم وأغزرهم إنتاجا الدكتور سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب حاليا، الذى حافظ على المشروع لصق قلبه، طوال سنوات تفرق فيها أكثرنا فى الجامعات العربية بالإعارة أو المراكز الثقافية المصرية بالندب. على أن ترجمة دليل أكسفورد للمسرح لم تكن إلا مرحلة لأننا عالجنا مادتها بالتلخيص والإضافة وفقا لحاجة القارئ العربى، وإن احتفظنا بكثير من التفاصيل فى بعض المواضع لما يمكن أن نفيد به الباحث.

أما شق المسرح العربى فقام به منفردا باحث دءوب هو الأستاذ سمير عوض، ظل صامدا فى مكانه لم يشرّق أو يغرّب مثلنا، يكاد يحفظ أرشيف المسرح المصرى عن ظهر قلب، يفحص الصحف والمجلات القديمة والحديثة، وكل ما توفر من مراجع عن المسرح العربى ليستقى مادته عن حياة الممثلين والمخرجين والمؤلفين، ويشد الرحال إلى مدن الأقاليم فى كل مناسبة مسرحية ليقابل القائمين بشئون المسرح ويجمع المعلومات».

وأخيراً، أكدت فاطمة موسى أن هذا القاموس «سيوفر فى صورته النهائية ببليوجرافيا شاملة لمراجع البحث فى شئون المسرح المنشورة بالعربية وبلغات أجنبية، كما سيوفر من فهارس الأفراد والموضوعات وغيرها من الملاحق ما يلزم الباحث».



قراءة الشعر القديم

المجلد الرابع عشر
العدد الثانى
صيف ١٩٩٥



مجلة علمية محكمة

المجلد الرابع عشر
العدد الثاني

صيف ١٩٩٥

قراءة الشعر القديم



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



● الأسعار فى البلاد العربية:
الكويت ١٫٧٥٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٧٥ درهم ـ سلطنة عمان ٢٢٦ بيزة ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٥٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٣٠٠٠ فلس ـ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ـ الأردن ٢٫٥ دينار ـ قطر ٣٠ ريال ـ غزة/ القدس ٢٫٥٠ دولار ـ تونس ٥ دينار ـ الإمارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١٫٧ دينار.

● الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا).

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة «فصول» الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

السعر: ثلاثة جنيهات

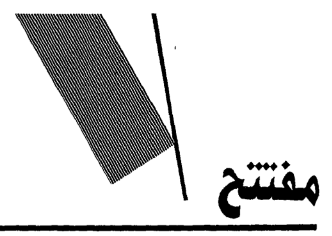
قراءة الشعر القديم

• في هذا العدد

المجلد الرابع عشر
العدد الثاني
صيف ١٩٩٥



قراءة الشعر القديم



مفتتح

يسعى هذا العدد إلى تقديم قراءات متنوعة لتراثنا الشعرى؛ من بداياته الجاهلية إلى مراحله العباسية. تقارب هذه القراءات الظواهر الإبداعية من زوايا مختلفة، حسب التوجهات المنهجية لأصحابها، متباينة تباين نقاط الانطلاق التى يبدأ منها كل باحث. لكن تتفق المقاربات جميعا حول هدف واحد، هو تناول تراثنا الشعرى القديم من موقع المساءلة لا التسليم، ومن منطق الاستكشاف لا التقديس، ومن طموح التعرف الذى يتشكل بالحوار مع النص وليس البدء بالأحكام الجاهزة التى تحجب النص وتحول دون تعرفه. ولاتنطلق وحدة الهدف من القطيعة الدائمة مع قراءات أخرى سابقة. إن بعض قراءات العدد يبدأ من القديم المألوف ليستخرج منه إمكانات واعدة. وبعضها الآخر يبدأ من المناهج المحدثة ليسعى إلى تأصيلها بالتطبيق على القديم. لكن يجمع بين هذا البعض وذاك الرغبة المشتركة فى الانطلاق بآليات القراءة، والإضافة إلى المعروف منها، وتجريب آليات وإجراءات واعدة، تسهم فى الكشف عن أعماق تظل فى حاجة إلى الكشف، داخل القصيدة القديمة التى ظلت سؤالا مفتوحا للتأمل، طوال العصور.

هذه القصيدة القديمة التى وصفها القدماء بأنها ديوان العرب الجامع لمفاخرهم، ظلت تفرض البحث عن طرائق جديدة لاكتشافها وتذوقها والتعرف الكامل لما تنطوى عليه. بدأ هذا التعرف بالنظر إلى القصيدة بوصفها عونا على فهم الماضى، وتجسيدا لذاكرته، وذلك فى موازاة النظر إليها بوصفها عونا على فهم النص الدينى. وكما حفظت الأجيال المتلاحقة كلمات ابن عباس عن الاستعانة بالشعر فى فهم القرآن، لأن القرآن عربى، حفظت هذه الأجيال أقوال ابن الأعرابى وأبى عمرو بن العلاء عن القصيدة القديمة التى كانت تنزل صاحبها منزلة الأنبياء فى الأمم. وظلت هذه القصيدة تلهم اللاحق كيفية متابعة السابق. وفى الوقت نفسه تدفع اللاحق إلى التمرد على السابق. ومن ناحية أخرى ظلت تجتذب الأذهان بثرائها اللغوى، وتراكيبها النظمية المتميزة، وتشد إليها ذائقة الباحثين عن المتعة وعقول الباحثين عن المعرفة الإبداعية.

ولا أحسب المتأمل المعاصر يقع فى الغلو لو ذهب إلى أن تناول القصيدة القديمة، فى تجلياتها المختلفة التى تبدأ من القصيدة الجاهلية وتنتهى بالقصيدة المتأخرة، هو ديوان الوعى اللغوى الأدبى عند العرب. ذلك لأن العقول المتعاقبة التى درست هذه القصيدة، وبحثت فيها عن جوانب تاريخية وحضارية، نحوية وصرفية ودلالية، بلاغية ونقدية وجمالية، لم تتوقف قط، ولم تقتصر على عصر دون عصر، فقد ظلت القصيدة القديمة باعثة على التأمل المجدد فيها، حافزة على

البحث المتنوع فى جوانبها وعلاقاتها. ولذلك كان تناولها، وسيظل، ديوانا للوعى العربى، حيث نتحدث عن هذا الوعى من زاوية قيمه اللغوية والجمالية والنفسية والروحية والعقلية فى آن.

هل كانت مصادفة أن يقول أمين الخولى إن أول التجديد هو قتل القديم فهما؟ هل كانت مصادفة أن تبدأ كل محاولات التجديد المنهجى فى الدرس الأدبى بتجديد قراءة الشعر القديم؟ مؤكد أن الأمر لايخلو من المصادفة، وأن الانطلاق من القديم هو أول الجديد، وأن التمرد على تقاليد القراءة الثابتة لإنعاش قراءة النص القديم هو البداية المنهجية التى تظل دائما فى حاجة إلى بداية أخرى. هكذا، كانت شكوى الجاحظ، فى القرن الثالث للهجرة، من أولئك الذين يبحثون فى الشعر عن الغريب والأخبار، وبحثه عن نوع جديد من الدارسين يكشف فى القصيدة عن قيمتها الأدبية، أو عن نظمها الذى يجعل منها قصيدة. وبعد الجاحظ جاء عشرات غيره، من عبدالقاهر الجرجانى إلى طه حسين، أجيال متعاقبة من الدارسين الذين أخذوا على عاتقهم إنعاش الوعى العربى فى تناوله القصيدة القديمة.

وكانت البداية الجديدة الواعدة فى تناول هذه القصيدة هى نفسها البداية الجديدة للوعى المنهجى العربى المحدث. وكانت قراءة طه حسين الجسور «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٦) زعدا بالجديد الذى يظل فى حاجة إلى إكمال، وكشفا عن أهمية الانقطاع عن الطرائق الجامدة فى فهم المنسوب إلى الماضى. ومنذ أن أصدر طه حسين كتابه الذى شغل الدنيا والناس، وكان فاتحة الوعى المنهجى المحدث فى صورته الواعدة، تعاقبت قراءات الشعر القديم، وتنوعت المناهج، وتباينت الإجراءات. لكن ظل الهدف واحدا باستمرار، وهو الكشف عن آفاق القصيدة القديمة التى تظل فى حاجة إلى الكشف، كما تظل حافزا على تعرف الإمكانات المجددة للمناهج التى تظل فى حاجة إلى التجدد.

لقد تعلمنا الدرس الأول المحدث من كتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى» الذى نحتفل بعد أشهر معدودة بمرور سبعين عاما على صدور طبعته الأولى. هذا الدرس هو رفض التقاليد الجامدة فى القراءة، والمغامرة الجسورة التى تبدأ من فهم القديم، والتجريب الدائم الذى لايتردد فى الإفادة من كل الإجراءات المنهجية والتقنيات النقدية، تطلعا إلى صياغة رؤى ثرية للماضى.

حقا مرت فى السنوات السبعين الماضية مياه كثيرة فى الأنهار، واختفت أوشاب كثيرة، وتفرعت مجار وفروع لم تكن معروفة، واخترعت تقنيات تفضى إلى أبعاد ووعود جديدة. ولم نعد فى حاجة إلى أن نتبنى حرفيا ما تبناه طه حسين فى تناوله الشعر الجاهلى، ولكننا نظل فى حاجة إلى أن نناوئ ما ناوأه من قوى تقليدية، لاتزال تعمل على تكريس التقاليد الجامدة التى تحجب المستقبل، وفى حاجة إلى أن ندافع عن كل ما دافع عنه من قيم المستقبل التى يجب أن تحكم نظرتنا إلى ماضينا.

لقد أصدرت «فصول»، قبل عشر سنوات تقريبا، عددا من أعدادها بعنوان «تراثنا الشعرى»، قدمت فيه مجموعة من الدراسات حول الشعر العربى القديم. وها نحن، بعد هذه السنوات، نقدم عدداً جديداً يصل القديم بالجديد، ويتطلع إلى أن يضيف، إلى ما سبق أن صدر من قبل، ما يؤكد تواصل الرغبة فى اكتشاف أفق القصيدة القديمة التى تظل فى حاجة إلى مزيد من الكشف.

رئيس التحرير



الشعر العربى وملحمية الساميين

أحمد كمال زكى *

مصطلح سامية Semitism واحد من المصطلحات التى سيست فغامت فى دلالاتها مجموعة حقائق من بينها تلك التى أسقطها إيشهورن وهو يقدم أنسب تحديد للسامية. ففى عـام ١٧٨١، أعـلن ـ وهـو يستند إلى سـفر التكوين فى التوراة ـ أن الساميين سلالات تتحدث لغة واحدة. وخلال القرن التاسع عشر وضعت تلك السلالات فى مقابل الآرية رمزاً للتخلف العقلى أو التردى الحضارى، فشجبت من هنا مقولة إيشهورن مثلما شجبت ـ دون قصد ـ مقولة المؤرخين المسلمين المستندين إلى فكرة التوراة عن أن الساميين أولاد سام بن نوح أعطوا خير ما فى الأرض، ووصل الله نسبهم بالأنبياء وجعل لهم الرئاسة والكتب[1].

ولست أريد أن يفهم أحد من هذا الاستهلال أنى مع إيشهورن المستشرق النمسوى ولا مع متعصبى القرن التاسع عشر، ولا كذلك أقيم وزنا لما ورد فى التوراة ـ فهو أساطير وتاريخ منمق ـ وإنما أريد أن يفهم عنى تقدير الدور أو الأدوار التى أنيطت بتلك السلالات؛ كنعانية أمورية كانت أو أكادية أو بابلية أو حتى صفوية أو معينية.

وفى يقينى ـ دون أن أدرى كيف ـ أن أولئك جميعا كـانوا عـرباً، ويفـصل بين المعـينيين منهم والفـينيـقـيين الكنعانيين، مثلاً، أعصر تاريخية لم تقطع ما بينهم من وشائج القربى وعلائق المكان.

ولقد أفزعنى ـ فى هذا المقام ـ أن تنفى التوراة لهوى فى أنفس أصحابها عن تلك السلالات الكنعانية التى وجدت فى أفريقيا من نسل حام على زعمها. مع أن التاريخ المحقق يسكنهم من قديم فى إقليمهم المشرف على البحر المتوسط فى الطرف الشمالى الغربى للجزيرة العربية، ويقرر أيضا أنهم عناصر نزحت من قلب نجد.

فإذا كان لابد أن نقول فى هؤلاء كلمة التاريخ الحق، نبدأ أولا فنطلق اسم العرب القدماء على تلك السلالات جميعا حتى من خرجوا منها إلى أفريقيا وأطلق عليهم اصطلاح الحاميساميين Chamito-Semites. ويتوقف من هنا الجدل الدائر حول من يكون قاهر السومريين: أهم سكان

* أستاذ النقد والأدب المقارن، كلية الآداب، جامعة عين شمس.

الجبال فى نجد، وقد سماهم حمزة الأصفهانى بالأرمان، أم الكنعانيون الذين هم أرمان أيضا ونزحوا إلى الغرب؟

إن السومريين أنفسهم يجيبون عن هذا السؤال، وذلك بتسمية من أتوهم وزاحموهم فى أرضهم بالأموريين أى الغربيين، وأمورو عندهم تعنى الغرب، وإلى ذلك أشار كونتنو[٢] Conteneau.

ومما ينبغى أن يؤخذ دليلا على سلامة التسمية المقترحة هو أن عدة من الباحثين كنولدكه وبارتون G.A.Barton فى كتابه عن أصول اللغتين السامية والحامية [٣] يرون أن أفريقيا هى مهد الساميين، وذلك بناء على التشابه اللغوى الكبير بين السامية والحامية، ومن ثم لا يمكن تبرير أى اختلاف بينهما إلا لهجياً.

ومن ناحية أخرى، نرى أن رحلة إبراهيم الخليل من حران إلى مكة عبوراً بمصر، وكذلك رحلة ذى القرنين والخضر، ثم رحلة الجرهمى التائه، وأخيراً رحلة جلجاميش والرحلات الجماعية التى يحفظها التاريخ لقبائل إياد وخزاعة وقضاعة، إنما كانت تتم فى إقليم يتم التخاطب فيه بسهولة بين أهله كافة، وكانت شائعة فيهم آلهة وثنية واحدة قيل إنها من تراث هذا الشعب أو ذاك، بل قيل إنها أتت من وادى النيل فيما أثبتته كتابات بلورتارك وثنّى عليها ـ فى عصرنا الباحث عن اليقين العلمى ـ مؤلفو كتاب (تاريخ العرب القديم) المنشور عام ١٩٥٨.

ولا يشكل أية صعوبة الاتفاق على أن كلمة العرب ـ من حيث هى مصطلح متميز ـ لم تظهر فى التاريخ إلا حديثا نسبياً، وذلك لأول مرة على نقش للملك الأشورى شلمنصّر الثالث المتوفى سنة ٨٢٤ قبل الميلاد، يذكر فيه مملكة عربية يحكمها الملك جندبو. وفى عصر خلفه سناحريب Senacherib هوجمت مملكة حزائيل العربية أيضا بين سنتى ٦٨٨ و ٦٨١ قبل الميلاد، فهرب حزائيل إلى أدوماتو ـ أدوم ـ بالنقب ولم يعد إلى عرشه إلا بعد أن أعلن ولاءه فى نينوى للملك Asarhaddon أسر حدون بن سناحريب الذى توفى سنة ٦٦٩ قبل الميلاد[٤].

بل يبدو أن الملكين العربيين إنما كانا من البدو، حتى ليظن أن رسم لفظ «عربى» الذى اختلف العلماء فى كيفية النطق به ـ عروب، عريبى، عريبو، عُرْبى،عَرُبى ـ إنما كان يدل على البداوة، وأيدت هذا البعد وحده التوراة[٥].

ومع ذلك، فليس ما يضير إن جعلنا كل أولئك مرادفا أو قريناً لكلمة «عرب». فمن قبل أطلق التلمود كلمة «طى» التى وردت فى نصوص آرامية ـ Taiy, Tayayo خاصة بقبيلة طيئ فقط ـ على العرب جميعاً [٦].

ـ٢ـ

تلك مقدمة كان لابد منها...

وبرغم إدراكى أنى نجحت قليلاً فى أن أجعل علاقتنا بالماضى يقينية ـ ويبدو أن هذا لا سبيل إلى ضمانه على طول الخط ـ فالأمر الذى لا أشك فيه هو أن الذاكرة التاريخية مهما تشحذ تظل قاصرة، وبخاصة إذا وضعت فى قوالب واصطلاحات أريد بها أن تكون قاطعة أو جامعة مانعة، حتى على ضوء توجه ما.

غير أنى، مع ذلك، تنبهت دائما إلى وجود لغة واحدة بلهجات متعددة، لم تحاول طوال الفترة الممتدة بين منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد والقرون الميلادية الأولى أن تتخلص من واقعة أساسية وجدت فى الإقليم بجانب حادثة الطوفان. أقصد بلبلة الألسن كنقمة من الله على القوم الذين بنوا برج بابل، فلما عتوا قضى الله أن يشتت شملهم وينسيهم لغتهم الأصلية، وكانت السريانية.

ولقد كان لأصحاب تلك الألسن شعر قبل البلبلة، وصار لهم شعر بعد تحولهم إلى مقارهم البديلة. وتورد الأخبار فى هذا الصدد شعراً لآدم، وهذا الشعر نقل إلينا بعربية القرآن التى ألهم إياها عاد وثمود وقوم إرم وعملاق وطسم وجديس[٧].

ويروى أن يعرب بن قحطان هو أول من نقل إلينا هذا الشعر بعد الطوفان ـ وكان شاعراً يتقن السريانية ـ وتبين له بعد أن نظر فى أول ما نظم من رثاء أنه سجع، فلما وزنه استقام شعراً دون أن يزيد فيه أو ينقص شيئا. فأجمع القوم على نظم الشعر «بألفاظ فصيحة شائعة بين كل القبائل»، ولا سيما بعد أن «جعلوا لهم مجتمعا عموميا»[٨].

وهناك رأى يوشك الإجماع عليه أن يكون تاما، وهو أن هذا الشعر عندما وصل إلى العرب المتأخرين كان موزعا بين ضربين من الشعراء:

شعراء البادية الذين تحول نظمهم إلى العناية بشئون معاشهم كاستمطار السماء وإثارة الحرب، ولقد خلص بعضه إلى كهنتهم يرجزون به فى الناس ترتيلا، وفى المعارك يصبح هجوما كلاميا قوامه السحر كى يظهروا على خصومهم!

وشعراء المدن الذين مثلوا فئة مختلفة عن فئة البدو، وكان هؤلاء يبدون دائمًا ما يدل على معرفتهم بالكتب القديمة،« وتتضمن موضوعات قصائدهم أساطير ومأثورات تاريخية»(٩).

هؤلاء - فى رأيى - بقايا شعراء الملاحم القديمة التى كان يغلب عليها الطابع الدينى، ومن هذه الملاحم بخاصة ملحمة جلجاميش . وعرف لبيد بن ربيعة بأنه آخر رجالات هذه الفئة، وظل يمتلك من تراث الأولين سحر اللعنة التى اعتاد أن يصبها على خصومه. ولقد روى أنه فى يوم فاثور اصطنع زىّ الهاجى القديم وألقى أمام النعمان أرجوزته التى عرّض فيها بالربيع بن زياد العبسى وأولها:

يارب هيجا هى خير من دعه(١٠)

كما كان من الفئة نفسها أولئك الذين عناهم أبو عمرو بن العلاء فى رواية للأصمعى تقرر أن الشعراء كانوا بمثابة الأنبياء فى قومهم، غير أنهم نزلوا عن تلك الرتبة عندما تحولوا بالشعر عن غايته الدينية(١١).

وليس ينبغى علينا أن نتورط فنظن أن الشعر قبل تلك المرحلة التى عاشها لبيد لم يكن موزعا هذا التوزيع الذى رأيناه. ولعل نظرة إلى تراث الكنعانيين الذين عقدوا مع مصر علاقات قوية على مطالع الألف الثالثة قبل الميلاد، وعرفوا الكتابة المسمارية التى ظهرت بأكّاد فيما بعد.. نقول لعل نظرة إلى تراث هؤلاء تقفنا على النوعين، وإن لم ينفصلا انفصالهما عند العرب المتأخرين. فشعرهم الدينى المتصل بآلهتهم، ولا سيما بعل وعشتروت وأدون أى السيد، مختلط بالدنيوى الذى منه حكم دانيال وتفسيراته للرؤى، وقد عثر عليها نثرا شاعريا فى Ugarit بسوريا.

وتولى مؤخرا محمد عونى عبدالرؤوف ترجمة نص وجد فى برديات فيلة المصرية خلال القرن الخامس قبل الميلاد. وهذا النص يمثل فن الشعر الآرامى فى تلك المرحلة، ووجد على قبر سيدة تخاطب به تابا عابدة أوزيريس، وهو:

«مباركة تابا ابنة تحابى
خادمة الإله أوزيريس
التى لم تفعل شرا بأحد
ولم تقل شيئا قبيحا عن أحد أبدا
مباركة هى أمام أوزيريس
وتتقبل الماء من أوزيريس
لتكن عابدته خادمتى
وتحت قداسته (لتكن تامة)»(١٢).

وإذا كان ثم غناء آخر فى هذا الشعر، فربما كان فى تعرف ديرنبورج Josph Derenburg على وزنه العروضى الذى أيده فيه شلوتمان Schlottmann ووصف بأنه نبرى، مكون من أربعة أسطر «وكل سطر ذو معنى مستقل ومقسم إلى شطرين متساويى الطول، وتركت مسافة واضحة بين شطرى السطر الأول»(١٣).

ولكن هذا لا ينفى - من ناحية أخرى - وجود شعر مقطعى Syllabic غير منبور. ويقال إن منه المزامير التى تعنى من لفظها السريانى أنها تصاحب دائما بعزف آلات موسيقية، ويقال غير ذلك، وبخاصة أن بعضها نبرى عشر فى ثناياه على مادة نثرية مسجوعة.

فمن يحكم الحكم القاطع فى هذا غير المتخصصين فى إيقاع الساميات ومن تفرد بينهم - كفارمر - فى الموسيقى؟

-٣-

على أننا إذا ظللنا فى هذا الشق من الوطن العربى القديم بعد أن وفد عليه العبرانيون أو قوم موسى منهم - بوجه خاص - نجد الظاهرة بعينها، بالرغم من وجود أنواع أخرى مثل ظاهرة الميل نحو الحاجات اليومية؛ منها الموشليم Mos-chelim أو شعر اللعن والتعويذات السحرية، وشعر الحرب

الذى وجد منه فى التوراة قصيدة لموسى أو لأخته مريم بعد غرق فرعون، وقصيدة لديبورا، وكذلك شعر القينة أو البكائية elegy التى تنشدها النائحات[١٤].

وفى معرض دراسته القيمة للغات السامية، ذكر حسن ظاظا ـ بعد أن بين اختلاط أنواع الشعر العبرى بالأسطورة والدين والملاحم فى التوراة ـ أن اليهود فقدوا أصول النغم الشعرى فى عبرية الكتاب المقدس[١٥]. ولعله نبه بطريقة أو بأخرى إلى أن التوراة ـ أو بعض أسفارها على الأقل ـ خليط من الشعر المطلق من القافية والنثر الفنى المتوازن . وإذا كان قد لاحظ أن ثمة قصصا فيه محسوبا على العبرية وهو ليس عبريا، كقصة أيوب، فقد أضاف باحث آخر أن تلك القصة بدئت بصيغة كنعانية[١٦]، مثلما بدأت أسطورة كارت الأوجارتية:

لكرت ملك نعمن غلم إيل
رفات بت

وتفسيره:

لكارت الملك نعمان ولد إيل
بيت تمزق[١٧].

ولاحظت من جانبى أنها ـ أى التوراة ـ عندما استخدمت كلمة يوم العبرية بمعنى المعركة والتاريخ والأنساب، لم تبعد عما ذكر فى أيام العرب لدى قبائل عدنان وقحطان جميعاً. ومن يطلع على ما أورده أبو عبيدة معمر بن المثنى المتوفى سنة ٢٠٩ فى أيام جديس، وداحس والغبراء، والبسوس، والوقيط، والصفقة، وحجر، ورحرحان، وذى قار ـ وكلها لم يعرف مؤلفها[١٨] ـ يرى فضلا عن الشعر المقفى مزيجا من الأداء النثرى الشاعرى والأمثال والحكم متوازية الأشطار وبعض الأحاجى والألغاز، بجانب الحوار الرشيق قصير العبارات[١٩].

ومع ذلك، فليست اللغة كل شئ فى عمليات التماثل، وإنما هناك أيضا، فى هذه الأيام، التاريخ والطقوس والرموز الأسطورية، والعادات المرتبطة بالطوطمية حيناً والتسمية animism حينا آخر ، بجانب السحر والنبوءة والتعاويذ، وكم هائل من أسماء الحصون والقصور والجبال والأفراس والأودية.

وبقدر ما يسمح به الفن من التوسع أو التخيل أو المزج بين الواقع والأسطورة، صيغت الأيام مثلما صيغت التوراة. ويقدم لها المرزبانى رواية نادرة تدل على ذلك؛ فعندما شرع جرير يندد بمن لم يشهد أحد أيام بسطام بن قيس من مجاشع عشيرة الفرزدق التميمية، وذلك أمام شيخ معمر سقط شعر حاجبيه على عينيه، قال هذا المعمر كالمستنكر: ولا كليب والأجل ما شهدت، ولا كنا إلا سبعة فوارس من بنى ثعلبة[٢٠].

وهنا أرجو أن أنبه إلى أن هذا التماثل الذى أقيمه بين التأليفين العبرى فى التوراة والعربى فى الأيام، لا يعنى إطلاقا التطابق الكامل بين الشعرين العبرى والعربى. ولقد أراحنا أحد الباحثين النخب فى هذا الموضوع فقال:

«نرى أن نتخلى عن فكرة وجود وزن تفعيلى للبيت فى الشعر العبرى، وأن نقرر أن قانون هذا الشعر ينحصر فى نظام الفقرة وقانون التقابل والتوازى»[٢١].

وجاء فى قاموس الكتاب المقدس، وهو دائرة معارف عبرية: «الشعر العبرى لا يتقيد بالمقاطع ولا بالقوافى، وإنما أهم ميزة فيه الموازنة والتطابق ونراهما واضحين فى أنواعهما المختلفة»[٢٢] وهى المتدرج والتناقضى أى الذى فيه يتضح الفكر بالمناقضة والتركيبى التوافقى، والتقدمى أى الذى تتكرر فيه كلمات متميزة فيما ترتقى الفكرة بالتدريج «وإن صوت الرب يحطم الأرز، يحطم الرب أرز لبنان»[٢٣]. أما الذى تشكله فالقصص والدراما والوجدانيات والتهذيب[٢٤].

وكلها ينظمها مصطلح «شير» ؛ أى شعر بمعنى الغناء والترنيم، ومنه شيرة أى القصيدة غير الموزونة، كما يقول حسن ظاظا.

فكم هى بعيدة تلك الشيرة عن القصيدة الجاهلية المعروفة بتقاليدها العروضية الصارمة، ولغتها المكثفة التى شبهت بقصيد اللبن ؛ أى المخ السمين الذى يتقصّد أى يتكسر لسمنه[٢٥].

لكن أيمكن أن نفرق فى هذا الجنس الأولى ـ مهما يكن شكله ـ بين ما هو مسجل فى كتب العرب المتأخرين تحت مصطلح «أسطورة» وما هو يومى معين؟ لا نظن!

ـ ٤ ـ

والآن، ماذا عن شعر الأكاديين والبابليين؟

بطبيعة الحال ستكون الإجابة يسيرة لسبب مهم هو أن التاريخ يقرر وصول العناصر الأمورية إلى الرافدين ـ حيث سومر غير السامية وأكاد السامية ـ وهناك فرضت هذه العناصر نفسها سياسيا وثقافياً. وهذا يعنى أن اللغة فى هذا الإقليم الشرقى ـ ويتفق على تسميتها بفرع الأكادية الشاملة لكل من البابلية والأمورية السورية والأشورية ـ كان لها شعرها النبرى الذى سبق أن رأيناه.

وبالتالى يبدو هذا الشعر محتويا على الموضوعات السابقة؛ أى أغان دينية وحماسية وملاحم تحمل روح الشرق والغرب فى شمال الجزيرة العربية. ومن أبرز الملاحم «فى العلا عندما» أى الخليقة وملحمة عشتار، وقبل ذلك ملحمة جلجاميش التى وجدت مكتوبة فى اثنى عشر لوحا بمكتبة أشوريا نيبعل. وبقراءة هذه الملحمة يتبين أن اسم جلجاميش الذى فى ثبت ملوك سومر فى الأسرة الثانية بعد الطوفان ـ أى بعد اسم تموز «دوموزى» ـ صار بطلاً قومياً تتجسد فيه كل طموحات الإنسان العظيم عند البابليين والأشوريين وكذلك الحيثيين.

ويبدو من تحليلات المتخصصين لطبيعة مثل هذا الشعر أن البابليين كانوا:

> «يودعون الجرس الموسيقى فى ثنايا الألفاظ الحاملة لعناصر الفكرة، مقسمة تقسيما كميا، لا من حيث اللفظ، ولكن من حيث المضمون.... ولا شك أنه كان هكذا أو بصورة مقاربة عند العرب الأوائل الذين عاصروا تلك الأمم ـ الأكاديين والكنعانيين والعبريين ـ ولم يكتبوا شيئا من تراثهم»[٢٦]

وعلى الرغم من أن صاحب هذا الرأى يجعل أمام البابليين عنصر العرب القدماء ـ أى لا يوحد بينهما كما نقترح ـ نراه يوافقنا على وجود تواصل فكرى فنى بين أولئك وهؤلاء، وأن هذا التواصل بقدر ما ولد ما سمى بأسجاع الكهان عند الجاهليين فيما بعد، لم يصادر محتوى الشعر القديم مطلقا، بدليل وجود البعد الملحمى فى أيام العرب. وبرغم التوافق الملحوظ فى بنية كل من هذه الأيام والملاحم الأقدم منها، فضلا عن أن قطعا كبيرة من تلك الملاحم الأقدم كانت مادة التحدى التى واجه بها رسول الله عليه السلام النضر بن الحارث، فجلجاميش ـ على سبيل المثال ـ صار عند العرب المتأخرين ذا القرنين أو الرجل الطواف، ومغامرات صديقه أنكيدو ووقائع الطوفان تدخلان في إطار ما يسميه القرآن بأخبار القرون الأولى. وعمليات إحياء الموتى والغضب المتمثل فى الأعاصير، ومع بروز الحيوان الطوطم المرهون وجوده بلغة أو معركة، واردان هنا وهناك، وهذا مما صار عند المعاندين من قريش وأصحابها المتحضرين مناط كتبهم المسطورة؛ أى أساطير الأولين!

ولقد وقع الرسول عليه السلام فى حرج بالغ عندما أقام النضر بن الحارث دعوته المناوئة على أساس أن الرسول استرفد كل أولئك ليقرئه الناس، فكأن قرآنه من قبيل تلك الأساطير «وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهى تملى عليه بكرة وأصيلا»[٢٧].

فلما دانت العرب بالإسلام قبض على النضر، وأبى الرسول إلا أن يقتله برغم استشفاعه، فقتل. لكنه لما سمع قتيلة ابنته أو أخته وهى تبكيه رجلا من أبرز الرجال وتقول له أى للرسول:

ما كان ضرك لو مننت وربما
منّ الفتى وهو المغيظ المحنق

قال عليه السلام: لو بلغنى هذا قبل قتله لمننت عليه[٢٨].

وقد فسر ابن جريج الأساطير هنا بأنها أشعار العرب وكهانتهم ـ أى دياناتهم بوجه عام ـ فيما يورده الطبرى[٢٩]، وإن يظل لهذا الاصطلاح بعد قرآنى آخر توضحه تماماً الآية التى تقول:﴿والذى قال لوالديه أف لكما أتعداننى أن أخرج وقد خلت القرون من قبلى وهما يستغيثان الله: ويلك آمن ، إن وعد الله حق. فيقول: ما هذا إلا أساطير الأولين﴾[٣٠] بمعنى قصص الأولين الخرافية.

والأمر، على أية حال، يعنى أن الرسول عليه السلام كان فيما يتعلق بقتيلة قد تأثر بالشعر الذى كان مسطوراً فى صحف أبيها وأخيها بقدر ما تأثر بشعرها، فكأنه قد وضع يده على سر الفن الشعرى بما كان ينطوى عليه من قيم معرفية لا تحتمل فى نظر قومه ـ على الأقل ـ أية مصادرة لنسق حياتهم!

ويبدو أن موقف النضر الذى كان أحد دهاة العصر وإمام أمثال لبيد وأمية بن أبى الصلت، كان قد انتهى إلى أنه حق كله ما يقرأه على الناس، وقد أشبهت صياغته القرآن. فيكون الشعر عنده ضربا فنياً ليس أهم ما فيه الوزن التفعيلى، وبحسبه المسجعات والتوازنات التى يتحكم فيها قدر من النبر: «... وقارب بين موضوعهما وصياغتهما ـ أى أساطير الأولين وآى القرآن ـ حتى لقد انعطف بالأذهان على ظن أن القرآن نوع من الشعر جديد يشبه فى طريقته ذلك الشعر القديم»(٣١).

ولم يكن بكثير بعد ذلك أن نقرأ عند مرجليوث أن القرآن الذى جاءت صياغته أشبه بصياغة التوراة ـ وقد احتذت ملامح الكنعانية والبابلية الأشورية ـ هو أساس الشعر عند العرب، يقول:

> «الأرجحية يجب أن تكون بجانب الافتراض القائل بأن كلا من الشعر والنثر المسجوع هما مشتقان أصلا من القرآن، وأن تلك الجهود الأدبية التى سبقت القرآن كانت أقل فناً وليست أكثر فناً»(٣٢).

وإذ نتحفظ على هذا الشطط الفكرى فى ضوء ما قدمناه، نعجب للباحث يقول فى فقرة تالية ما يعنى تسليمه بوجود شعر قبلى من قبيل شعر الرعاة المرتبط بما وصفه بالجهود الأقل فنا، وأخذ يتساءل قرب ختام بحثه: هل عاد نظم الشعر العربى ـ بعد ظهور القرآن ـ إلى الوراء، إلى الآثار البالغة فى القدم، أو يكون متأخراً بعد القرآن؟ (٣٣).

تلك قضية هامشية على كل حال، وفى ظننا أن الشعر الجاهلى فى صورته التى وصل بها إلينا حتى بعد إسقاط المسلمين الرواد لمعظم ما يتصل بأساطير الأولين ـ خوفًا من تأثيرها الأخاذ على الناس ـ ظل ذلك الشعر جزءاً أو حلقة من حلقات الأكادية والآرامية الفينيقية وحتى الصفوية واللحيانية والثمودية والقحطانية.

وما ورد بالصياغة الأدبية القرآنية من أشعار يعرب وعاد وذى القرنين والتبابعة فإنما جاء محوّرا وقد أعيدت صياغته مثلما كانت تعاد صياغة الأشعار الداخلية للقبائل. وقد لحظ مرجليوث أن كثيراً من الشعر الجاهلى الذى ورد بالخط الحميرى كان بأسلوب القرآن، وما كان لبعضه علاقة بالأساطير لم يكتب ـ لعجبه ـ بإحدى اللهجات العربية الجاهلية (٣٤).

ويدخل فى ذلك ما نسبه للمرقش الأكبر أو لقيسبة بن كلثوم السكونى، وهو مقبول عندنا مع أنه كتب فى أصوله بالمسند، ولم يرفض مثلما رفض نظيره الذى قاله ذو رعين الأصغر، أو الذى نقل من كتاب بالمسند عن كريب ذى مأذم إلى أهل تهامة وطودم، هو:

وخيلكم إذا جشمتموها
قرو الشامخات من الجبال(٣٥)

فكل هذا شعر قديم معدلة صياغته ورفضه ابن سلام، لا على قاعدة الغثاثة فحسب ـ فيما نتصور ـ ولكن أيضًا لأنه تضمن أسماء آلهة قديمة، وعادات نسخت، وحوادث لها صلة بأساطير طقوسية أشارت إلى بعضها شتى النقوش والمخربشات.

ويبدو أن الصياغات المعدلة كانت تتطلبها تجمعات العرب المتأخرين فى أسواقهم ـ ذى المجاز مثلا ـ وفى مكة كان يتحتم على الشعراء أن يجرى نظمهم وفق الثقافة الشعرية المجمع عليها، وقد «أصبحت مثالا يحتذى من قبل الشعراء»(٣٦).

وأكبر الظن أن الإعادة ـ وهى تقوم على الريث والتشقيف ـ كانت هى البداية المودية بنظام النبر القديم والمؤسسة لنظام التفاعيل الجديد. وقد تكون أغانى العمل ورحلة الشاعر الطويلة مع جمله فى البيداء ـ بعد اتساع رقعة

التصحر ـ من العوامل التى بلورت الإيقاع فالوزن الموسيقى بوجه عام؛ الأمر الذى جعل الجاحظ يتساءل وهو يذكر العرب: ما الفرق بين أشعارهم وبين الكلام الذى تسميه الفرس والروم شعراً؟ (٣٧)

واستطراداً مع قضية الإعادة ـ بكل هذا الثقل وبكل ما تثيره من جدل حول القول بثنائية اللغة عند الجاهليين المتأخرين ـ نرى ابن النديم يفصل فى الثنائية ليكون فصله دعماً لرأينا فى نشأة التفعيلات بعد النبر . فيقول إن الشعر الفصيح ـ هكذا أسماه ـ لم يظهر إلا بعد اتساع الكلام فى ولد إسماعيل العدنانية (٣٨)، واتساع الكلام ـ فى رأينا ـ مسوغ ليدحض اللهجات، فرفضها علماء اللغة فى النظم مثلما رفضوا اعتماد كل لهجة ليست لواحدة من فصحاء القبائل.

وتحدثوا فى تفاوت دلالات بعض الألفاظ والأفعال، وفى اختلاف عمل بعض الأدوات كما النافية وكم الخبرية وإن النافية ـ إن أحد خيراً من أحد إلا بكذا ـ وليست المقترنة بإلا، وهكذا.

ألسنا بحاجة ـ والأمر كذلك ـ إلى إعادة النظر فى هذا الذى يرفضه ابن سلام ونفر من علمائنا الأولين والآخرين؟

أما نحن، فنتصور أنه جزء من تراثنا حتى وإن يكن منحولا أو موضوعاً. بل نحسب أنه يدعم الصلة بيننا وبين تلك الأشعار التى رضوا عنها، والأخرى التى تصلنا حضارياً بالميثوبية mythopoeic وبدايات الغيبية الغامضة، كالسحر والشمانية Shamanism؛ أى عبادة الكهان من أمثال زهير بن جناب الكلبى، وحذيفة بن بدر، وعمرو بن لحى الذى كان له رئى يسيره فى خزاعة، وبعد استيلائه على الكعبة غير دين إسماعيل، ورسم طقوسا قد حرمتها جميع العرب(٣٩).

ولعل الاعتراف بالمرفوض ـ فى هذه الحال وبعد ذلك ـ يصبح ما ينبغى أن نستعين به على فهم أبطال القاصين فى مغامراتهم وطقوسهم بالرغم من لعنهم من قبل شيوخنا. وقد تعظم الحاجة إليه ـ أى بالمرفوض ـ فى تيسير قراءتنا التحليلية للسير الشعبية التى نميل إلى جعلها ملاحم إسلامية، وذلك فى مراحل مواجهتنا للغزاة الخارجين وفى إعادة تعديل منازل القبائل العربية على طول الساحة الإسلامية المترامية الأطراف.

ـ ٥ ـ

ونصل الآن إلى المرحلة الأخيرة من بحثنا، وقد تشكلت أمامنا ـ ولو على سبيل الترجيح العلمى ـ صورة للشعر فى جزيرة العرب من حيث كونه جزءاً من التفكير الذى ساد تلك الجزيرة وأطرافها منذ أقدم العصور، وأنه بدأ نبرياً أو مقطعياً يتوزعه النبر وغير النبر فى الأكادية والفينيقية الكنعانية، إلى البابلية الأشورية. وكانت مسجعات الكهان أحد تنظيماته، وصارت الأيام نهاية تطوره الفنى ببنيته الملحمية التى سمحت لبعضه بغنائية بارزة.

ومن جانب آخر، رأينا ما انتهى منه إلينا وقد صيغ بعربية القرآن الكريم قد توزع بين النوع الحضرى الذى تغلب عليه الكهانة والتعاويذ وأخبار القرون الأولى، والنوع المدرى الذى تناول فيه الشعراء وقائع الغارات وعجائب الرحلات، وضمنوه أناشيد الاستسقاء والحداء، وببعضه قيس شعر الموشيم العبرى بما فيه من أبعاد سحرية، ويمكن أن نراجع له نماذج فى بعض أسفار التوراة (٤٠) ونماذج أخرى حماسية رأى جرونيباوم أن بعضها من قبيل الأغانى الشعبية؛ وهى المقطعات القصيرة التى تناشدها بدو سيناء عقب انتصار العرب على الرومان عام ٣٧٢ للميلاد(٤١)، ونرى نحن أن من السهل قياسها بمثل قول امرأة شيبانية شهدت يوم ذى قار:

«إن تهزموا نعانق
ونفرش النمارق
أو تهزموا نفارق
فراق غير وامق» .

ويبدو أن ذلك النشيد كان من المشهور المتواتر، حتى إن هند بنت عتبة هدرت به فى يوم أحد بتغيير طفيف:

«إن تقبلوا نعانق
ونفرش النمارق
أو تدبروا نفارق
فراق غير وامق»(٤٢) .

كذلك نقيس بها قول حنظلة بن ثعلبة:

قد جدَّ أشياعكم فجدّوا
ما علتى وأنا مؤد جلد
خلوا بنى شيبان فاستبدوا
نفسى فداكم وأبى والجد[٤٣]

وقد أشار عبد يغوث بن الحارث بن صلاءة سيد بنى الحارث فى يوم الكلاب الثانى بعد أن أسرته تيم وهمت بقتله إلى أناشيد الرعاة ذات الطقوس الأسطورية بقوله:[٤٤]

فإن تقتلونى تقتلوا بى سيداً
وإن تطلقونى تحربونى بماليا
حقا عباد اللات أن لست سامعا
نشيد الرعاء المعزبين المتاليا

غير أن بيتى ابن صلاءة من قصيدة تم نضجها، وصاحبها قحطانى. وهناك نماذج أخرى من المقطعات والقصائد وجدت غير ناضجة، حتى ليصعب إخضاعها لأبحر الخليل. منها مطولة عبيد بن الأبرص «أقفر من أهله ملحوب»، وأبرزها نونية سلمى بن ربيعة التى أوردها أبو تمّام فى حماسته[٤٥] وأولها:

إن شواء ونشوة
وخبب البازل الأمون

فهذه توشك أن تكون مسجعة وإن تظل مع ذلك بعيدة عن أشعار الرعاة، وبخاصة رعاة هذيل الذين ذكر بروكلمان أنهم اصطنعوا «فى أشعارهم لغة تختلف اختلافا بينا عن لغة التخاطب اليومية»[٤٦].

وعلى ذكر بروكلمان، لابد أن ننوه برأيه القائل إن «الشعر عند العرب قد ارتبط منذ نشأته الأولى بالدين»[٤٧]، وإن الأدعية والتعويذات وابتهالات الآلهة تبلورت فيما بعد إلى موضوعات مستقلة[٤٨]، وإن السحر الذى كان عاملا من عوامل الارتقاء بالبلاغة الجاهلية، هو نفسه الذى طور بعض الشعر إلى القصيدة الهجائية - بعد ضعف الإيمان بقوة اللعنة السحرية - ثم صار الهجاء سلاحا مخيفا[٤٩]، ربما يدخل فيه الغض من شأن القبيلة. وقد أصبح الناس يوما بمكة وعلى دار الندوة مكتوب ما حط ببنى عبد مناف من قريش، لانصرافهم عن المجد الذى تصنعه المعارك إلى الكتب المسطورة وعمل السماسرة المرتشين:

ألهى قصيا عن المجد الأساطير
ورشوة مثل ماترشى السفاسير
وأكلها اللحم بحتا لا خليط له
وقولها رحلت عير، أتت عير[٥٠]

والنماذج الأخرى من هذا وإليه، يطول بها البحث ويتشعب. غير أننا لا بد أن نكون قد انتهينا بها على نحو ما إلى التصاق نشأة الشعر فى الجزيرة العربية بالدين، وأنه - أى الشعر - ظل يحمل ترسبات ميثويية حتى عصر بزوغ الإسلام. فكان مقدساً، وتوضأ بعض العرب لبعض قصائدهم، وحيوا فى بعضه الآخر آلهتهم وطوطمياتهم التى بما تقتضيه تسموا بأسد وغزالة وثعلبة وكلب وكلاب، وأقسموا فيه بالعاديات والهاديات[٥١]، وظلوا على اتخاذ الغزال رمزاً للإلاهة - أى الشمس - والثور الوحشى المتفرد والمكتملة قوته رمزاً للقمر. والمعروف أن الأشوريين جعلوا هذا الكوكب إلاهاً للمطر والبرق والخصب، وسمى عندهم بعلا أى السيد[٥٢]، وهو نفسه هبل الذى وجد فى الكعبة.

ولاعتداد الجاهليين بكل هذه القيم، رأى ابن فارس أن يعترف بأنهم فى تمسكهم بإرث آبائهم «فى لغاتهم وأدبهم ونسائكهم وقرابينهم» أحيوها بعد درسها، وإن صارت «بحمد الله وحسن توفيقه مرفوضةً عندنا»[٥٣]؛ أى عند أهله المسلمين المتأخرين.

ويتعرض المسعودى لما جمع من أخبار القرون الأولى، فيذكر أنه يحكيها:

«على حسب ما وجدنا فى كتب الإخباريين، وعلى حسب ما توجبه الشريعة والتسليم لها. وليس قصدنا من ذلك وصف أقاويل أصحاب القديم لأنهم - أى أصحاب الشريعة - ينكرون هذا ويمنعونه»[٥٤].

وقد أنكر هؤلاء - قبلهم - بكل ما أقام برهانا على قدسية الشعر، وانبرى لتصحيح فكرتهم أو لردها إلى أصولها

عدة دارسين متأخرين، ربما كان أكثرهم حماسة الراحل نجيب محمد البهبيتى، وذلك فى جزئى كتابه (المعلقة العربية الأولى)[٥٥].

يؤكد هذا الباحث قدسية الشعر الجاهلى لأنه ـ من وجهة نظره ـ سليل شعر مقدس وجد عند البابليين وغيرهم من العرب القدماء. ويرى أيضا أن تعليق قصائده بأستار الكعبة سبعات على دفعات وفق طقوس تبدأ فى عكاظ وتختم فى الحرم، إنما هو تقليد عند من خصوا بالشرف والمعرفة، وبمن حمل الصحف والزبور والمزامير، وأودع شعرهم فكراً راقياً وصل إلى أراض لم تكتشف إلا فى القرن التاسع عشر[٥٦].

والمتأمل فى هذا كله لا يجد مبرراً لرفضه. بل لا يجد تعارضاً فيه مع ما يقرره عدة من المؤرخين الثقات، منهم أحمد سوسة الذى دأب على إرجاع تاريخ العرب إلى ما قبل ثمانية عشر ألف سنة قبل الميلاد، كى تتأسس الحضارات الأكادية والبابلية والكنعانية وغيرها:

«فى مدة قصيرة نسبيا لا تجاوز ثلاثة آلاف سنة، فى الفترة الممتدة بين منتصف الألف الثالثة والقرن السادس قبل الميلاد»[٥٧].

وأبرز ما فى هذا التاريخ اختراع الحروف الهجائية بدل الصور فى الكتابة، واكتشفت تلك الحروف فى سيناء حول سنة ١٨٥٠ قبل الميلاد، ثم نقلت بوساطة الفينيقيين حول سنة ٨٥٠ ق.م. إلى الإغريق الذين احتفظوا بتسميتها العربية ألفابيت. ويذكر بجانب ذلك وحدانية الإله، وقد عرف فى الكنعانية باسم إيل أو باسم الإله العلى Supreme God وأضيف إلى أسماء بعض ملوك الشاسو فى مصر كيعقوب إيل[٥٨].

وأما الشعر، فيمكن أن تدل المقارنة فيه بين ملحمة جلجاميش ـ وهى عند البهبيتى قصة ذى القرنين صيغت شعراً مقدساً ـ وأيام العرب التى صارت فى الإسلام سيراً شعبية، على قيمة أن يظل العربى صانع ملاحم بقدر ما هو صانع لحياته اليومية نشيداً للحصاد والقطاف، وشعيرة للمطر والعاصفة، وطقساً أو قرباناً للموت.

غير أن الأيام إذا جمعناها من الشتات، سهل علينا أن نجد لها عدة وحدات قليلة متماسكة. فحروب غطفان وعامر إذا تلاحمت فيها أيام داحس والغبراء وأقرن والنسار وذى نجب وأعيار ـ وبعض هذه هامشى ـ شكلت ملحمة ضخمة لأحداث قرن من الزمان تقريباً، أولها معركة البردان[٥٩]، وبمرور السنين يتلاقى الأجداد بالأحفاد، ويتحول خلالها الأصدقاء إلى أعداء والحلو إلى مر وهكذا.

ويتسرب من البردان أشخاص إلى أيام أخرى، فحجر بطله ـ مثلا ـ يشترك فى يوم مسحلان، ولما أنجب ابنه الحارث نشأه ملكاً على العرب، فأنجب هذا ملوكاً كان بعضهم من مثيرى يوم الكلاب الأول ويوم حجر الذى شهد نهاية امرئ القيس.

وثمة ملحمة أخرى قوامها اللوى والغدير والظعينة والكديد وبرزة والفيفاء وذات الأثل والحوزتان الأول والثانى.

وثالثة قوامها نعف قشاوة والغبيط وطلحات حومل وذو طلوح ويوم الزويرين، وآخرها ـ باستثناء يوم ذى قار وهو ملحمة مستقلة ـ حروب الفجار وحروب الأوس والخزرج، وكل منها مجموعة من أيام صغيرة. غير أننا لا نفتقد فيها ما يربطها بالملحمة الكبرى: جلجاميش التى عكست فيما عكسته الرغبة فى البقاء والإصرار على التصدى للظلم، وذلك بلغة بها مشابه من عربيتنا الحاضرة، وبها ـ تقريباً ـ تكلم إبراهيم الخليل ثم ابنه إسماعيل، وفهم عنه الجرهميون فى مكة.

ولقد كان غضب الجاهليين على الفرس استمراراً لغضب الأكاديين والأموريين على الصيغة السومرية للفرس، وقد تعلقت بها لغة غريبة.

وكانت أيام بزاخة والترويج وأضم ونحوها رد فعل للخصومة التى استعرت بين العرب والروم، والبون شاسع بين لغة أولئك ولغة العرب[٦٠].

وفى كل هذه المعارك نجد ظاهرة تؤكد الوحدة التى نوهنا بها فى الأيام، ونعنى تمسك الفروع العرقية بجد واحد، قد يكون بغيض بن ريث مثلا أو مرّة بن ذهل بن شيبان أو حارثة بن ثعلبة العامرى. وتجتمع من ناحية أخرى إما على

تأمين مقارهم، وإما التحرك فى الجزيرة من أجل اختيار مقار أخرى بديلة. وفى الحالين يبرز أبطال مأسويون يغربهم بالموت والنفى الكهنة والرؤساء المطاعون أو القدر النافذ حكمه أبداً، منهم المهلهل وامرؤ القيس وابن صلاءة وعنترة.

ولسنا ندرى بمقاييس شكرى عياد أين يوضع هؤلاء وأمثالهم فى كتابه (البطل فى الأدب والأساطير)، وإن كنا نراهم موضوعيين، وتدل صورهم الشعرية على أنهم يستمدون صفاتهم من قيم الشرف العربى. وأهمها الجرأة ـ وقد تبلغ حد التهور ـ وكرم النفس والعفة والوفاء ـ لأهليهم ـ حتى آخر قطرة من دمائهم.

ولعله لم يغب عنا أنه كان لهؤلاء الأبطال وجود متحقق مثلما وجد جلجاميش قاضياً أميراً أو ملكاً جوالاً جاء بأخبار الأولين[٦١]، وكان له من التأثير فى رعيته-بعد مماته - ما خلد حياته قصصاً جانبية بطولية وأسطورية. وصار لبعض نسله امتداد فى شعر غير شعر الملحمة، ومنهم أنمركار ملك أوروك وثانى من حكموا سومر بعد الطوفان.

وإذا كان من الممكن أن نجعل هذين أول التاريخ الأسطورى فى منطقة الهلال الخصيب، فيمكن أيضاً جعل التاريخ الأسطورى فى الأيام لطسم وجديس ولدى قحطان فى اليمامة؛ حيث العلاقة وطيدة بأكاد وبابل. وفى مجموعة أخرى لجذيمة الأزدى أول ملوك قضاعة بالحيرة، وكان عاقلاً حكيماً كجلجاميش. والأخبار تؤكد أنه عاصره تحت اسم ذى القرنين، وورّث ملكه ابنته الزباء أو الحرة الزباء كما يقول نشوان الحميرى[٦٢].

وأما النهاية فدموع، سوى ذى قار عند الجاهليين. وفيما يموت جلجاميش يأسا بعد أن ابتلعت الحية نبتة الخلد التى كانت معه، وكان أوتونفستم قد أخبره بأن الآلهة قرروا سرا إفناء البشر[٦٣]، مضى تحييه ذكراه ولا يأفل أفول الهلال.

وللموت أيضاً وُجد أبطال الأيام، وفوق قبورهم وفى حمى المقدس منهم ـ أنشدت أجمل قصائد الرثاء!

ثم تبقى ملحوظة أخيرة؛ هى أن معظم أيام العرب كان لقبائل حميرية وأن معظم أبطالها كانوا من حمير، وكانوا شعراء أيضاً . والغريب أن الملوك الذين خرجوا من الأيام ـ لسبب أو لآخر ـ ولا سيما تبّع الأوسط الذى كان له نشأة أسطورية وأعمال خارقة، كان لهم شعر غزير، وصيغت حياتهم شعراً.

على أن ما يعنينا هو أن نذكر أن الملاحم إذا كانت قد وجدت فى شمال جزيرة العرب، فإن الأيام ـ فى جملتها ـ كانت شمالية البدء والازدهار، والشعراء الذين أبرزهم غلبت عليهم الحميرية، وقد طالما نبه إليها فى حيوات كثير من الشعراء المعروفين.

وهذا بطبيعة الحال لا يمنع وجود أبطال من العدنانية، غير أن اللافت أن هؤلاء كان وجودهم فى الأيام أوسع وأقوى. ومن ثم، لا نعجب عندما نقول إن أربع معلقات من سبع معروفة وجدت فى الأيام، ومع هذه الأربع وجدت بطولات أخرى قد تكون علقت أو علق بعضها وإن لم ينبه إلى التعليق أحد؛ ربما لاقترانها بأسباب الوثنية، وهذه جرّح من تصدى لها من أمثال ابن الكلبى، وندم من اشتغل بها فتاب عنها مثلما فعل أبو عمرو بن العلاء وخلف الأحمر الذى آثر أن يتوارى زهادة حتى لا تبقى فيه بقية من معصية[٦٤].

فهل كان ذلك ما أثار نلينو وهو يكتب عن الشعر الجاهلى فيسأل: أين بقيته؟

ونسأل نحن من بعده: ولماذا هو لحمير ـ غالباً ـ وفى شمال الجزيرة، وما وجد منه فى قلب الجزيرة واليمامة إنما كان لكندة ومنها أعظم شاعر جاهلى؟

وأما البقية فقليلة حفظها كتاب هذيل الكنانية، فيما ضاعت كتب القبائل الأخرى مع أنها دواوين العرب وسجلاتهم التى فيها علمهم وحكمتهم، ولو وصلتنا لوصلنا «علم وشعر كثير»، كما قال أبو عمرو بن العلاء[٦٥].

فهل آن الأوان لنقرر ـ فى خاتمة بحثنا ـ أن ضياع معظم الشعر الجاهلى إنما ضاع لإهمال العلماء رواية الأيام، ولقصر نشاطهم على الأخبار التى لا يواجهون بها توجهات أرباب التفسير والحديث والفقه؟

هذا فى رأينا واجب...

لكن الواجب أيضاً أن نقرر أن ما استُل من شعر الأيام وأجيز استنساخه أو روايته، أفقد إطاره الملحمى الذى كان سمة الأعمال الأدبية القديمة فى كل جزيرة العرب. وقد بدا لنا فى الشكل الغنائى المشوب بالقص والغالب على شعراء الجاهلية المتأخرين، وذكرنا من قبل أن هؤلاء هم الذين طوروا الشعر فى الجزيرة وأودعوه قيما موسيقية قوامها التفعيلة، وذلك بعد اتساع رقعة التصحر وكثرة تنقل الشعراء فى البيداء التى أحسوا إيقاعها وإيقاع رواحلهم الرتيب والمستمر فيها إلى ما لا نهاية.

هكذا كانت مسيرة الشعر فى جزيرة العرب، وتلك كانت خطواتها منذ بدأ فى أحضان الكنعانية والبابلية والحميرية.

الهوامش:

١ـ راجع المسعودى فى كتابه أخبار الزمان ط بيروت سنة ١٩٨٣ ص ص ٨ ، ٨٦، ١٠٢ .

٢ـ راجع كتابه بالفرنسية حضارة أشور وبابل Civilisation d'assur et de Babyione فى أكثر من موضع.

٣ ـ انظر : Semitic and Hamitic Origins, London 1934

٤ ـ أحمد سوسة: حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور، ط. وزارة الإعلام العراقية، السلسلة الإعلامية رقم ٧٩، ص ٦٥ ، .

٥ ـ نحميا ٢ :١٩، إرميا ٢٥ :٢٤، إشعيا ١٣ :٢٠ وانظر أيضاً لجواد على تاريخ العرب قبل الإسلام ط. بغداد سنة ١٩٥١، ١ : ١٦٩ .

٦ ـ حضارة العرب ومراحل تطورها ص ٥٩ .

٧ ـ أخبار الزمان ٤ .

٨ ـ راجع مادة «شعر» فى دائرة معارف البستانى ، ط. المعرفة بيروت، ١ : ٤٧٤ وما بعدها، وكذلك شرح قصيدة نشوان الحميرى فى ملوك حمير وأقيال اليمن ص٤، ٢، ٦، ١٠ وفى ص ١٤ أن حمير بن سبأ بن يعرب هو صاحب أول مرثية قيلت فى العرب .

٩ ـ راجع أيضا مادة «شعر» فى دائرة المعارف الإسلامية ١٣ :٣٠٤ وما بعدها (مصورة عن نسخة طهران) .

١٠ ـ أمالى المرتضى ط. دار الكتاب العربى ببيروت ١٩٦٧ ، ١ : ١٩١، ١٩٢ .

١١ ـ أبو هاشم الرازى ، كتاب الزينة ١ : ٩٥ .

١٢ ـ بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ، ط. الخانجى بمصر ١٩٧٦، ص ١٥، ومخابى فى السطر الأول هو أبيس .

١٣ ـ بدايات الشعر العربى ، ص ١٣ .

١٤ ـ الساميون ولغاتهم ٣١، ٨٨ . ط. المصرى بالإسكندرية ١٩٧١، والتكوين ٨ ، والخروج ١٥، والقضاة ٥ .

١٥ ـ الساميون ولغاتهم ٩٥ .

١٦ ـ أيوب ١ : ٦ .

١٧ ـ يمكن مراجعة أسطورة كارت ملك صيدون فى ملاحم وأساطير من الأدب السامى ١٨٥ لأنيس فريحة، ط. النهار ببيروت ١٩٧٩ .

١٨ ـ ذكر موسكاتى فى الحضارات السامية ٨٢ أن الملكية الأدبية فى الشرق الأدنى القديم كانت معدومة .

١٩ ـ من النماذج الدالة على ذلك واقعة جذيمة الأبرش وقصير والزباء ومعارك داحس والغبراء .

٢٠ ـ الموشح ، ط. السلفية ١٣٤٣، ص ١٢٥ .

٢١ ـ محمد القصاص: الشعر العبرى ، ط. الأنجلو، دون تاريخ ، ص ٢٢ .

٢٢ ـ ط. بيروت (السادسة) سنة ١٩٨١ مادة «شعر»، ص ٥١٠، ٥١١ .

٢٣ ـ المزامير ٢٩ : ٥ ومثال التناقضى فى الأمثال ١٠ : ١ «الابن الحكيم يسر أباه والابن الغبى يحزن أمه» وفى سفر متى بالعهد الجديد ٨: ٢٠ «للثعالب أوجرة، ولطيور السماء أوكار، أما ابن الإنسان فليس له ابن يسند رأسه» .

٢٤ ـ أغنية موسى ومريم بعد عبور بنى إسرائيل البحر الأحمر، منظومة على إيقاعات الرقص (خروج ١٥ : ١ – ٢١) ومن التهذيب كلمات يعقوب قبيل وفاته وتتخذ نموذجا للشعر السامى. ويشبه سفر أيوب الدراما، وفى سفر القضاة وقدر من الشعرين القصصى والدرامى.

٢٥ ـ بخلاف الروب الذى توصف به لغة النثر (مادة قصد فى لسان العرب) .

٢٦ ـ الساميون ولغاتهم، ص ١٨٠ .

٢٧ ـ الفرقان، آية ٥ .

٢٨ ـ السيرة ، بتحقيق السقا وغيره، القاهرة ١٩٥٥، ٣: ٤٣ .

٢٩ ـ التفسير الكبير ، ط. بولاق ١٨ : ١٣٧ .

٣٠ ـ الأحقاف، آية ١٧ .
٣١ ـ نجيب محمد البهبيتى : **المعلقة العربية الأولى** ، ط. دار الثقافة بالدار البيضاء ١٩٨١ ، ١ : ٦٠ .
٣٢ ـ **أصول الشعر العربى** ، بترجمة يحيى الجبورى، ط. مؤسسة الرسالة سنة ١٩٧٨ ، ص ٨٣، ٨٦ .
٣٣ ـ السابق ص ٨٧ .
٣٤ ـ نفسه ٧٨، ٧٩ .
٣٥ ـ **الشعر والشعراء** ١ : ١٣٨ ، **الأغانى** ٦ : ١٢٧ ، ١١ : ١٢٥ ، ٢٠ : ٨ ، **رسالة الغفران** ٣٥٥ ، نشوان الحميرى فى **ملوك حمير وأقيال اليمن** ١٤٤ ، ١٨٣ ، **صفة جزيرة العرب** للهمدانى ٣٧١ مثلا والإكليل له فى مواضع عدة يتفق مع ما أورده وهب بن منبه فى التيجان ٢٢٣ ، وفى هذا الموضع بالذات نقرأ قصيدة من هذا النوع لشمر يرعش بن ناشر النعم .
٣٦ ـ نفسه ص ٨١ .
٣٧ ـ **البيان والتبيين** ، بتحقيق السندوبى ١ : ٢٩٥ (الثانية) .
٣٨ ـ **الفهرست**، ص ٥ .
٣٩ ـ هشام الكلبى: **كتاب الأصنام** ، مكتبة النهضة المصرية (دون تاريخ) ص ص ٦٥ ، ٦٩ .
٤٠ ـ على سبيل المثال سفر العدد ٢١ آيات ١٧ وما بعدها، وظل لهذه الرقى التمائم ذكر حتى اكتمال أسباب القصيدة الجاهلية، ومن قبيل ذلك قول سلمه بن الخرشب الأنمارى:

تعوذ بالرقى من غير خبلٍ وتعقد فى قلائدها التميم

راجع أيضا **المفضليات** بتحقيق شاكر وهارون، ط. بيروت عن نسخة صدرت فى مايو ١٩٤٢ ، ص ٤٠ .
٤١ ـ **دراسات فى الأدب العربى** ١٣٤ .
٤٢ ـ راجع **تاريخ الطبرى** ١ : ١٤٠٠ وكتاب **أيام العرب فى الجاهلية** لمحمد جاد المولى وآخرين ٣١ ، ط. دار الفكر (دون تاريخ) .
٤٣ ـ **أيام العرب فى الجاهلية** ، ١١ص ٣١ ، مؤد أى ذو أداة من السلاح، و «وأنا» تقرأ «وآسن» .
٤٤ ـ **المفضليات** ١٥٧ ، والمعزب هو المتنحي بإبله، والمتالى جمع متلية ما نتج بعضها وبقى بعضها .
٤٥ ـ بشرح التبريزى ٣ : ٨٣ .
٤٦ ـ **تاريخ الشعوب الإسلامية** ١ : ٣٢ .
٤٧ ـ السابق ١ : ٣٠ .
٤٨ ـ **تاريخ الأدب العربى** ١ : ٤٣ .
٤٩ ـ **تاريخ الشعوب الإسلامية** ١ : ٣١ .
٥٠ ـ **طبقات فحول الشعراء** ١٩٦ ، ١٩٧ والسفاسير جمع سفسير وهو السمسار .
٥١ ـ بطبيعة الحال ظلوا يقسمون بالأصنام، وقد روى أن المنذر لما سمع بموت زيد بن عدى بالشام وأراد أهل الحيرة أخذ نوقه . قال: لا، واللات والعزى لا يؤخذ مما كان فى يد زيد ثفروق! والثفروق قمع التمرة، يكنى به عن القلة .
٥٢ ـ راجع **التاريخ العربى القديم** بترجمة فؤاد حسنين على ٢١٢ وما بعدها، ط. القاهرة ١٩٥٨ .
٥٣ ـ **الصاحبى** ص ص ١ ، ٤٤ ، السيوطى فى **المزهر** ، ط. الحلبى سنة ١٩٥٨ ، ٢ : ٣٤٦ .
٥٤ ـ **مروج الذهب** ٢ : ٧٥ ، ٧٦ .
٥٥ ـ ط. دار الثقافة بالدار البيضاء عام ١٩٨١ .
٥٦ ـ **المعلقة العربية الأولى** ١ : ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ٤٢ ، ٤٨ .
٥٧ ـ **حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور** ، ط. وزارة الإعلام بالعراق، السلسلة الإعلامية رقم ٧٩ ، ص ص ٢٢ . ٢٤ .
٥٨ ـ **حضارة العرب**، ص ١٨٠ ، ١٨٣ ، ١٨٦ ، ١٨٧ .
٥٩ ـ لحجر آكل المرار من كندة على زياد بن الهبولة من قضاعة وكان ملكا من ملوك الشام، وأما حجر فقد قتل فى الحرب زوجه هندا لخيانتها إياه وذلك بأن ربطها بفرسين ثم ركضهما فقطعها!
٦٠ ـ يريد الباحث أن يؤكد أن تلك المعارك – وكان عمادها الشعر والكهانة وأعمال العظام – تلفت دائما إلى ملحمة جلجاميش من حيث كانت شعراً يعرض لكل أولئك، وقد علقت الملحمة عند اشوربانيبعل، وفعلها الفينيقيون واليونان . راجع أيضاً **المعلقة العربية الأولى** ١ : ١٢٠ ، ١٣٠ .
٦١ ـ راجع اللوح الأول من **ملحمة جلجاميش** .
٦٢ ـ **ملوك حمير وأقيال اليمن**، ص ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٤ .
٦٣ ـ تطرق هنا أوتو نفستم إلى حكاية الطوفان التى أفزعت عشتار وراحت تبكى على نسلها فى الأرض والآلهة يبكون معها – إيلانى بكوايتيشيا – وبعد أن غيض الماء أمر إنليل فسكن أوتو نفستم بعيداً فى مصب الأنهار .
٦٤ ـ **طبقات النحويين واللغويين**، ١٧٩ .
٦٥ ـ **طبقات الفحول** ٢٣ ط، المعارف ١٩٥٢ .



الليل والنهار في معلقة امرئ القيس

حاشية على قراءة ثانية

محمد أحمد بريري*

تناول مصطفى ناصف في كتاب (قراءة ثانية لشعرنا القديم)[1] أجزاء من معلقة امرئ القيس ضمن فصول مختلفة. غير أنه، مع ذلك، لم يقدم في كتابه هذا قراءة متكاملة للمعلقة. وتسعى الدراسة الحالية إلى تأويل المعلقة، مستفيدة من قراءة مصطفى ناصف ومكملة لها. لهذا، كانت عبارة «حاشية على قراءة ثانية» مكملة لعنوان الدراسة.

تتوزع معلقة امرئ القيس، كما هو معروف، على ستة خطابات[2] متعاقبة، هي الوقوف على الطلل، والحديث عن النساء فيما يعرف بالغزل، ثم معاناة الشاعر من ليل طويل، يعقبها مقارنة بين معاناة الشاعر ومعاناة الذئب، ثم وصف الفرس، وينهي الشاعر قصيدته بحديث البرق والسيل. ومن ثم، تهدف الدراسة الحالية إلى تحليل القصيدة كاشفة عن العلاقات بين هذه الموضوعات التي تبدو شديدة الاختلاف عن بعضها وبعض، وذلك من خلال النظر فيما بين التفاصيل التي يسوقها الشاعر في تضاعيف كلامه عن كل موضوع، من تناظرات أو تشابهات، تضع أيدينا عل الوشائج الباطنة بين موضوعات القصيدة، التي تبدو للوهلة الأولى منبتة الصلة عن بعضها وبعض.

وليست هذه المحاولة الأولى من نوعها، فهناك على الأقل دراستان سابقتان لكمال أبو ديب وعدنان حيدر، حاولت كل منهما تحليل معلقة امرئ القيس تحليلاً بنيويا بهدف البحث عن الصلات الباطنية بين موضوعات القصيدة، أي النظر في البنية السطحية للقصيدة من أجل اكتشاف بنيتها العميقة[3].

يفتتح امرؤ القيس معلقته ببكائه المشهور على الطلل:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل

ترى بعر الآرام في عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل

كأني غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحي ناقف حنظل

* قسم اللغة العربية، آداب القاهرة، فرع بني سويف.

وقوفا بها صحبى على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
وإن شفائى عبرة مهراقة
فهل عند رسم دارس من معول[٤]

يشير المكان المقفر أشجان الشاعر فيبكى مرتين، مرة فى قوله «قفا نبك» وأخرى فى قوله «وإن شفائى عبرة مهراقة». إن غياب الحياة من المكان الذى أصبح مسكنا للوحوش، بعد أن كان عامراً بالحبيبة آهلاً بساكنيه من البشر، هو الذى حفز الشاعر إلى البكاء. لكن النص، مع ذلك، لا يستسلم للقنوط والحزن، ولا يستسلم لمعنى الموت، أو الدمار، الذى يشيره رؤية المكان الخالى من البشر، وقد سكنته الوحوش. تتجلى مقاومة النص لمعنى الموت عن طريق الإشارة إلى «حب الفلفل» حين شبه الشاعر به بعر الآرام. إن حب الفلفل «يعبر عن رغبة لا شعورية ـ غالباً ـ فى إنبات حياة جديدة»[٥]. يضاف إلى ذلك أن النص أشار مرة أخرى إلى الحب فى المقارنة بين حال الشاعر، عند وقوفه باكيا، ورجل يجنى الحنظلة «ينقفها بظفره ليستخرج منها حبها»[٦] كما يشرح لنا الزوزنىّ. تسيطر، إذن، الفكرة التى يوحى بها الحبّ على تفكير الشاعر. إن استنبات الحياة يهم الشاعر لأنه وسيلته فى مقاومة الإحساس بالدمار أو الموت الذى يوحى به المكان المهجور. يؤازر حب الحنظل، إذن، حب الفلفل فى تزكية معنى مقاومة الموت. ولا يفوتنا هنا أن النص يشير إلى رجل «ينقف»، رجلٌ يبذل جهدا فى سبيل استخراج حبة الحنظل. ومن المهم أيضا أن نلتفت إلى أن الرجل يحاول استخراج حبة الحنظل «غداة البين»، أى أن لحظة البحث عن الحياة متمثلة فى حبة الحنظل تلتبس بلحظة الموت متمثلة فى مفارقة المحبوبة للمكان وتحويله، من ثم، إلى مرتع للوحشة والدمار. يقول الزوزنى تعليقا على ذكر الحنظل: «كأنى عند سمرات الحى يوم رحيلهم ناقف حنظل، يريد وقفت بعد رحيلهم فى حيرة وقفة جانى الحنظلة..». بيد أن هذه الحيرة لا تستلزم أن يكون هذا الحائر بمثابة من يجنى حب الحنظل، كما أن وقوف الشاعر غداة البين لا يلزم أن يكون «لدى سمرات الحى». إنما استلزم هذه التفصيلات توجه النص عن ميل إلى الإيحاء بمعنى الحياة المتجددة. تتآزر بعض التفصيلات، إذن، فى تزكية الفكرة الكامنة فى حب الفلفل.

غير أن هذه التفصيلات لا تتساوى، ولا يعد ذكر أحدها تكراراً لذكر الآخر. إن الإشارة إلى الشجر والآرام مثلاً تعضد معنى الحياة لكنها لا تساوى الإشارة إلى الحب؛ لأن الحب يرمز لمعنى إمكان الحياة فى المستقبل، أو معنى إمكان النمو وتجديد الحياة فى الزمن الآتى. يحمل الحب معنى التبشير بالحياة، فهو من النبات بمثابة الجنين أو الحمل.

ويتخذ معنى تجدد الحياة مظهراً آخر فى ذكر «العرصات». يقول الزوزنى «سميت ساحة الدار عرصة لأن الصبيان يعرصون فيها أى يلعبون ويمرحون»[٧]. فى الطفولة التى ترتبط بكلمة العرصات، إشارة غير خافية إلى معنى نضارة الحياة ونموها.

فى المقدمة الطللية للمعلقة موقف عام ينطوى على تناقض؛ فالمكان الذى خلا من ساكنيه وأصبح بالتالى شديد الإيحاء بمعنى الوحشة والعدم، هذا المكان الموحش نفسه يجسده النص؛ بحيث يثير معانى الحياة والنمو والتجدّد بصور مختلفة. كما ينطوى موقف الشاعر من الرسوم على تناقض آخر؛ إذ يشير إليها فى مبتدأ كلامه قائلاً: «لم يعف رسمها». لكنه ينهى حديثه عن الأطلال متسائلاً: «فهل عند رسم دارس من معول؟»، مما يعنى أن الرسوم فانية، بينما هى فى أول كلامه باقية. ويتخذ هذا التناقض مظهراً أسلوبياً آخر فى إضافة الغداة إلى البين فى قول الشاعر «كأنى غداة البين». لأن البين، وهو معنى سلبى، يضاف إلى الغداة أو النهار، وقد ارتبط الليل والنهار فى هذه القصيدة، على وجه الخصوص، بالمعانى السلبية والإيجابية على التوالى، كما سيتبين فيما بعد. من هنا، كانت إضافة الغداة إلى البين منطوية على تناقض آخر. يضاف إلى ذلك كله أن التناقض تمثل حسياً أيضاً فيما يشبه إقامة صراع بين «جنوب» و «شمأل»، إذ تأتى إحداهما لتطمس الرسوم وتدمر المكان، فتأتى الأخرى من الجهة المعاكسة لتظهر الرسوم وتبقى عليها.

نستطيع، على هذا، أن نؤوّل بكاء الشاعر بأنه بكاء من تنازعته الأضداد، على حد تعبير لطفى عبد البديع[٨]، فالأنا

التى تنطوى عليها القصيدة ممزقة بين الواقع المتمثل فى الرسوم الدارسة والمكان الموحش من جهة، والحلم المتمثل فى الآرام والسمرات والعرصات وحب الفلفل والحنظل من جهة أخرى. إن حزن الشاعر ناجم عن إحساس ناضج نبيل بالمفارقة المأساوية بين الواقع والحلم.

*

بعد أن يفرغ الشاعر من الحديث عن الأطلال يبدأ فى التعامل مع ما يسمى الغزل. ولئن كانت المرأة هى الموضوع المشترك بين خطابى الأطلال والغزل، فإن المجاورة بينهما كالمجاورة بين الحضور والغياب. تغيب المرأة فى وقوف امرئ القيس على الطلل من جهة الواقع ومن جهة الخيال على السواء. إنها، فى هذه الحالة، أشبه بكائن ميتافيزيقى يفتقده الشاعر، غير أنه لا يعينه. ينحصر وجود المرأة عندئذ فى كلمة «حبيب» فى قول الشاعر «قفا نبك من ذكرى حبيب»، وهى كلمة تجهل المرأة أكثر مما تعرفها. أما فى الغزل، فإن المرأة تكتسب وجودا فيزيقيا محسوسا. فى الغزل يعين الشاعر المرأة بطرق مختلفة؛ إنه يعينها أولا عن طريق تسميتها، فهى «أم الحويرث» مرة و«أم الرباب» مرة أخرى:

كدأبك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل

إذا قامتا تضوع المسك منهما
نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

فى هذين البيتين يشع الوجود الشعرى للمرأة بمعنى الأمومة والجمال. لقد اختار الشاعر أن يذكر امرأتين، لا امرأة واحدة، كما اختار أن يعينهما فى المرتين عن طريق الكنية، لا الاسم، كأنه يريد أن يردّد كلمة «أم»، محاولا، على هذا، أن يقتنص معنى الأمومة فى الكنية. وترتبط هذه الأمومة بمعنى الجمال الذى جسده الشاعر فى المسك والقرنفل وريح الصبا. بذلك تؤول المرأة إلى رائحة طيبة تتضوع من المسك والقرنفل، ثم تأتى ريح الصبا فتغمر الكون بهذا الطيب، وتلفه به. ومن المهم ألا نفصل بين معنى الأمومة ومعنى الجمال لكى نفهم تجربة امرئ القيس فهما صحيحا، فالخير والجمال وجهان لكائن شعرى واحد. إن هذه الطريقة فى الفهم تشرح لنا لماذا بكى الشاعر حين افتقد أم الرباب وأم الحويرث:

ففاضت دموع العين منى صبابة
على النحر حتى بل دمعى محملى

إن بكاء امرئ القيس، وإن كان تعبيرا عن الأسى لافتقاد أم الرباب وأم الحويرث، أقرب إلى التهدّج منه إلى الحزن الخالص؛ لأنه اقترن بافتقاد الخير والجمال اللذين جسدهما النص فى المرأتين. من هنا نفهم هذه المغالاة فى وصف الدموع التى فاضت حتى بلّت محمل الشاعر. إنه بكاء مهم، ذو دلالة، لأنه ارتبط بافتقاد وجود بأسره، وجود حافل بالخير والجمال.

وينبغى أن نلاحظ أن الغزل، وإن كان موضوعا يحدث من خلاله النص نوعا من الانفراج للموقف المتوتر الذى أثارته المقدمة الطللية، فإنه لا يزال يتحمل فى بدايته بمعنى الأسى. كأن الغزل فى بدايته استمرار أو صدى لبعض المشاعر التى تحملها موضوع الأطلال. بيد أن النص بعد ذلك آخذ فى إشباع المعانى الإيجابية والمطامنة من الدلالات السلبية. يأخذ النص، بعبارة أخرى، فى توليد دلالات ترتبط بحب الفلفل أكثر مما ترتبط بالبكاء على المنازل المهجورة الموحشة.

بعد أن فاضت عين امرئ القيس بالدموع حتى بل دمعه محمله، بدأ فى تذكر المرأة مرة أخرى، ولكن على نحو يكاد يخلو خلوا تاما من الأسى:

ألا رب يوم لك منهن صالح
ولا سيما يوم بدارة جلجل

ويوم عقرت للعذارى مطيتى
فيا عجبا من كورها المتحمل

فظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهداب الدمقس المفتل

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت لك الويلات إنك مرجلى

تقـول وقـد مـال الغـبـيط بنا مـعـا
عـقـرت بعـيـرى يا امـرأ القـيس فـانزل
فـقلت لهـا سـيـرى وأرخى زمـامـه
ولا تبـعـدينى من جناك المعلل

تفيض هذه الأبيات بالشعور بالبهجة والخلو من الهموم، كما تكشف من الإحساس بالامتلاء بالحياة، وهو إحساس تمثل نصيا على نحو حسى فى هذه الناقة التى فاض خيرها وعطاؤها، حتى إن الشاعر يتعجب قائلا: «فيا عجبا من كورها المتحمل». لقد عقر الشاعر ناقته للعذارى مدفوعا برغبة قوية فى العطاء، فطاوعته الناقة فى إرضاء هذا الدافع. ويتمثل هذا الإحساس بالوفرة والثراء والامتلاء من وجه آخر، حين يشير النص إلى أن لحم الناقة وشحمها فاضا حتى إن العذارى رحن يلعبن به. والإحساس بالوفرة والعطاء الغزير يخالطهما إحساس بالجمال؛ لأن شحم الناقة يشتبه فى الرؤية الشعرية بثوب أبيض نفيس تهدلت أطرافه. ولا ننسى فى هذا السياق أن النص يشير إلى النساء مرتين بأنهن عذارى، مما يتجاوب مع بياض الدمقس فى إثارة الإحساس بالطهر والنقاء، فضلا عن الإحساس بالجمال.

أما موقف عنيزة الذى يبدو فيه نوع من التمنع أو الكف عن العطاء، فهو أقرب إلى اللهو والعبث، وهو فى حقيقة الأمر استمرار لحالة اللعب، ولعل الإشارة إلى القصة التى تضاف إلى يوم دارة جلجل مما يفيد فى هذا الموضع. بعد أن عقر امرؤ القيس راحلته ونحرها:

«جمعت الإماء الحطب وجعلن يشوين اللحم إلى أن شبعن، وكانت معه ركوة فيها خمر، فسقاهن منها، فلما ارتحلن قسمن أمتعته، فبقى هو دون راحلة، فقال لعنيزة: يا ابنة الكرام، لابد لك من أن تحملينى، وألحت عليها صواحبها أن تحمله على مقدم هودجها، فحملته، فجعل يدخل رأسه فى الهودج يقبلها ويشمها»[٩].

ومن المهم فى هذه الأبيات قول الشاعر مخاطبا عنيزة: «ولا تبعدينى من جناك المعلل». ففى هذا التعبير جعل النص «العشيقة بمنزلة الشجرة، وجعل ما نال من عناقها وتقبيلها وشمها بمنزلة الثمرة». إن الخيال الشعرى الخلاق يحيل المرأة إلى مصدر للخير والخصب، بحيث يصير تعلق الشاعر بها وعشقه إياها، تعلقا بمعانى توليد الحياة والثمر[١٠]، إن تولد الثمر عن الشجر، أو بالأحرى «ولادة» الشجر للثمر، هى التى حفزت الشاعر إلى أن يقول عقب ذلك:

فـمـثلك حـبلى قـد طرقت ومـرضـعـا
فـألهـيـتـهـا عن ذى تمائم مـحـول
إذا مـا بكى من خلفـهـا انصرفت له بشق
وتحـتـى شـقـهـا لم يحـول

اشتبهت المرأة فى مخيّلة الشاعر بشجرة يسعى إلى جنى ثمارها، مما قاده من حيث يدرى أو من حيث لا يدرى، إلى تحقيق هذه الصورة وجعلها واقعا معاينا ملموسا، فآلت الشجرة المثمرة إلى امرأة حبلى وأخرى مرضع، كما آلت الثمرة إلى طفل «ذى تمائم محول». ولا يصح فى مثل هذا الشعر أن يلهينا المعنى الظاهر، الذى يبدو موغلا فى الحسية عن الدلالة الرمزية التى يتوجه عنها النص؛ لأن هذه الدلالة هى التى تضع أيدينا على العلاقة بين وجوه التعبير المختلفة، هذه الدلالة هى التى تكشف لنا العلاقة بين قول الشاعر «ولا تبعدينى عن جناك المعلل»، وما ذكره عن الحبلى والمرضع وذى التمائم. إن الشاعر الجاهلى، فى الغالب، لا يبلغ هذا المدى من الحسية والمادية الشديدة إلا فى لحظات توهج بعض المعانى الروحية الباطنة.

لكن أحدا لا يملك، مع ذلك، أن ينكر أن امرأ القيس من الناحية الواقعية المباشرة يفتخر بشدة أسره للنساء، وكيف أنه يغلبهن على أمرهن فلا يملكن له دفعا. لكن هل كانت هذه الإشارات المتعاقبة إلى مجال دلالى بعينه، أعنى مجال الحمل والرضاعة والأمومة والطفولة، هى السبيل الوحيد إلى التعبير عن المعنى الواقعى المباشر؟ يبطن الموقف الواقعى، إذن، موقفا ميتافيزيقيا، حيث تستغرق «الأنا» الشعرية فيما يشبه حلما مثاليا.

إن الشبقية لا تفسر الخصوصيات التعبيرية التى اختار النص أن يجسد رؤيته من خلالها. والشبقية، على كل حال،

معنى مبذول لأى قارئ ولا يؤدى إلى الربط بين تفاصيل القصيدة. الشبقية فى هذه القصيدة من المعانى المطروحة فى الطريق، يعرفها الجاهل والعالم، كما كان يقول الجاحظ[١١] . إن شبقية امرئ القيس لا تنفصل، من ناحية وجودها الشعرى ومن ناحية سياقها، عن التفكير فى معنى الخصوبة وتجدد الحياة. وعلينا ألا ننسى أن الشاعر هتف فى مبتدأ خطابه الغزلى بالأمومة حين استدعى عن طريق التذكر أم الحويرث وأم الرباب، ثم أخذ هذا الإحساس بالأمومة يتعمق شيئا فشيئا.

يقول الزوزنى فى شرحه البيت الأخير:

«إذا ما بكى من خلف المرضع، انصرفت إليه بنصفها الأعلى فأرضعته وأرضته، وتحتى نصفها الأسفل لم تحوله عنى، وصف غاية ميلها إليه وكلفها به، حيث لم يشغلها عن مرامه ما يشغل الأمهات عن كل شئ»[١٢] .

لكننا نقول إن عشق امرئ القيس للمرأة هو عشق للأمومة بمعناها الروحى. ولو أراد الشاعر أن يقرر، حقا، مدى كلف المرأة به لكان جديراً أن يقول إن شغفها به شغلها عن رضيعها فلم تلتفت إلى بكائه. لكن النص أصر على أن ترضع المرأة طفلها، ويبدو أن هذا الإصرار لفت نظر الشارح، فقال إن المرأة أرضعت الطفل «وأرضته» . المرأة فى الوعى الشعرى كائن روحانى معطاء يمنح المتعة واللذة، من باب العطاء، ويمنح فى الوقت نفسه الخصوبة ويجدد الحياة. وليس بخاف أن الشبق يكتسب، من جراء ارتباطه بإرضاع الوليد، بعدا آخر؛ لأن النص لا يفصل بين لحظة الشبق ولحظة الرضاعة، بل ينسجهما معا بحيث لا يتأتى الفصل بينهما. إن الشبق والرضاعة يلقى كل منهما بظله على الآخر. ولعله لهذا كان انقسام المرأة إلى شقين: «انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول» تعبيرا عن معنى الكائن الواحد الذى يمنح شيئين فى لحظة واحدة. [والحق أن جانب المحاكاة فى هذا البيت ضعيف جدا، لأنه من الوجهة الواقعية يصعب تصور امرأة تمارس المتعة الجسدية وترضع طفلها فى آن . حقيقة الأمر أن هذا الموقف اللامعقول يدل دلالة واضحة على أن الشاعر كان بسبيل تجسيد معنى رمزى. أى أن الموقف كله له طبيعة رمزية واضحة. إنه يشبه ما يحدث فى الأحلام حين تجتمع أشياء ومواقف يستحيل أن تجتمع فى الواقع. والحق أن الشعر الجاهلى زاخر بمثل هذه المواقف اللامعقولة، أو العبثية. وحين يصادف قارئ الشعر الجاهلى مثل هذه المواقف فعليه أن يديم فيها النظر، لأنها فى الغالب تنطوى على دلالات محورية قد تكون مفاتيح مهمة لفهم المرامى البعيدة للنصوص].

قبل المضى فى تحليل غزل امرئ القيس، تجدر الإشارة إلى أن تأويل كلام الشاعر فى قوله «لا تبعدينى عن جناك المعلل» وفى ذكره للحبلى والمرضع والطفل ذى التمائم، تم على هدى من المعنى الرمزى لحب الفلفل، الذى أشار مصطفى ناصف إلى أهميته، وعلى هدى من إشارة النص إلى حب الحنظل. إن الإشارة إلى الشجر المثمر تشبه الإشارة إلى الحمل والرضاعة، من حيث كانت جميعها تشير إلى فكرة الحياة فى المستقبل. فالجنين من أمه كالحبة من النبات، كما أن الثمرة من الشجرة بمثابة الطفل من أمه.

والحق أن كثيرا من صور التعبير التى عول عليها النص فيما يسمى وصف النساء يعد مظاهر مختلفة للمعنى الرمزى لحب الفلفل، رغم أن الأمر يبدو على خلاف ذلك من ناحية المعنى المباشر؛ إذ لا يبدو للوهلة الأولى أن ثمة علاقة بين تشبيه بعر الآرام بحب الفلفل أو تشبيه الشاعر لنفسه برجل يجنى حبة الحنظل ووصف جمال المرأة.

يبدأ الشاعر وصفه لجمال المرأة بقوله:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها
تمتعت من لهو بها غير معجل

إن العلاقة، على المستوى الرمزى، بين البيضة وحب الفلفل أو حب الحنظل، ظاهرة فى ضوء قراءتنا السابقة، فالبيضة من الطائر كالحبة من النبات وكالحمل من المرأة، ففيها جميعا يضمر النص فكرة الأجنة التى تبشر بالحياة فى المستقبل. الحبة هى جنين الشجرة، وكذلك البيضة فهى جنين الطائر. إن سيطرة هذه الدلالة على تفكير الشاعر هى التى دفعته، على الأرجح، إلى أن يعود للربط مرة أخرى بين جمال المرأة والبيضة، فيقول:

كـبكر المقـاناة البـيـاض بصـفـرة

غـذاها نميـر الماء غـيـر المحلل

لقد قال الشارح فى تفسير البيت الذى ذكر فيه امرؤ القيس البيضة فى المرة الأولى: «والنساء يشبهن بالبيض من ثلاثة أوجه، أحدها بالصحة والسلامة عن الطمث... والثانى فى الصيانة والستر لأن الطائر يصون بيضه ويحتضنه، والثالث فى صفاء اللون ونقائه»[١٣] . والواقع أننا نتفق مع هذا التوجيه لتشبيه المرأة بالبيضة، بشرط ألا ينظر إلى معانى الصيانة والاحتضان والصفاء نظرة حسية، فالأحرى أن نعدها تعبيراً عن حاجات روحية. وذكر الشاعر للبيضة فى المرة الثانية تعزيز لهذه الدلالات التى أشار إليها الشارح ولكن من خلال إضافة تفصيلات جديدة، من مثل الكلام عن الماء الطاهر الذى لم يمسسه بشر[١٤] . وفكرة الطهر عبر عنها الزوزنى تعبيرا مباشرا حين ذكر «السلامة عن الطمث». كما أن قول الشاعر: «غذاها نمير الماء غير المحلل» يشى برغبة الشاعر فى أن يكون الصفاء والطهر بمثابة غذاء للمرأة، أى بمثابة عناصر تدخل فى تركيبها. يريد النص أن تنصهر الدلالة على الطهر والصفاء فى المرأة. إن هذه الرغبة فى صهر وجود المرأة مع هذه الدلالات يظهر فى استخدام الشاعر لكلمة «المقاناة» وهى الخلط. إن الاختلاط بين الأبيض والأصفر ينتج لونا ليس هو البياض الخالص، كما أنه ليس الصفار الخالص. كذلك يراد بالمرأة أن تستحيل إلى كائن لا نستطيع أن نميِّز فى وجوده الشعرى بين جسده ومعنى الصفاء والطُهر. ولا ننسى فى هذا السياق أن كلمة «بكر» تتآزر مع معنى الصفاء، كما أنها تذكرنا بالعذارى اللائى ذكرهن الشاعر مرتين، فى قوله «ويوم عقرت للعذارى مطيتى» وفى قوله «فظل العذارى يرتمين..». كما أن المرأة كما ذكر الشاعر «بيضة خدر» فهى لا تختلط بغيرها، إنها مصونة «صافية» غير «محللة».

إن المعنى الروحى للصفاء والطهر يبرره أيضا قول الشاعر فى وصفه للمرأة قرب نهاية الغزل:

تضىء الظلام بالعـشـاء كـأنهـا

منارة ممسى راهب مـتـبـتـل

يرتبط «نور» المرأة هاهنا بالمشاعر الدينية التى يثيرها ذكر الراهب. كما أن تبتل الراهب، أى انقطاعه عن مخالطة الآخرين، يمكن أن يلقى الضوء على حرص الشاعر على أن يذكر أن المرأة «بيضة خدر» وأنها تشتبه فى رؤيته بماء غير محلل. إن وصف المرأة بالطهر والصفاء، إذن، يمكن أن يفهم على وجهه الصحيح إذا ربطناه بالراهب.

إن هذا التوجيه لغزل امرئ القيس يشرح للقارئ معنى قوله:

تجـاوزت أحـراسـا إليـهـا ومـعـشـرا

على حـراصـا لو يسـرون مـقـتلى

إذا مـا الثـريا فى السـمـاء تعـرّضت

تعـرُّض أثناء الوشـاح المفـصل

فى هذا الشعر تلتبس لحظة معاينة المرأة بلحظة التطلع إلى السماء والكواكب. يتطلع الشاعر، إذن، إلى امرأة لا ينفك وجودها الشعرى عن السماء والثريا. ومن هنا، نفهم لماذا يعرض الشاعر نفسه للهلاك، ولماذا «يتجاوز» العقبات والمخاطر. إن تفكير الشاعر فى جمال المرأة يرتبط فى هذا الشعر بالتفكير فى الجمال الكونى، حين يشبه الشاعر التماع الثريا فى السماء بالتماع الجواهر فى الوشاح. يضفى هذا التشبيه على الجمال الكونى بعدا إنسانيا، وبالقدر نفسه، يضفى بعدا كونيا على جمال المرأة. يقول الشارح: «الثريا تأخذ وسط السماء، كما أن الوشاح يأخذ وسط المرأة المتوشحة». إن جمال السماء لا ينفصل فى الوعى الشعرى عن جمال المرأة، بل «يلتبس» به. تعلق الشاعر بالمرأة وحرصه عليها هو حرص على الاتصال بالسماء.

على هذا، لم تكن إشارة النص إلى طهر المرأة وصفاء لونها مجرد وصف للمشاهدة الحسية لجمال المرأة، بقدر ما كانت مشاهدة روحية يخالطها تطلع إلى السماء والثريا. تجسيد جمال المرأة فى معلقة امرئ القيس يتداخل مع تجسيد معنى الصفاء والطهر. ومن هذا قوله:

مـهـفـهـفـة بيضاء غيـر مـفـاضـة

ترائبـهـا مـصـقـولة كـالسـجنجل

يقول الزوزنى فى عبارة دالة: إن الصقل فى قوله «مصقولة» يعنى «إزالة الصدأ والدنس وغيرهما»[١٥]، ويقول أيضا إن «صدرها براق اللون متلألئ الصفاء كتلألؤ المرآة». إن هذا الشرح يفسر لنا لماذا يكثر الشعراء من وصف المرأة بالبياض: «مهفهفة بيضاء». فى اللون الأبيض يلتمس الشاعر معنى النقاء والطهر أو الخلو من «الدنس» كما قال الزوزنى. يريد الشاعر أن يثبت خلوص المرأة من الشوائب عن طريق الإثبات مرة، وعن طريق النفى مرة أخرى حين قال: «غير مفاضة». يريد الشاعر أن يجعل من المرأة مثالا للجمال الخالص الذى لا يعتوره نقص:

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحشٍ
إذا هى نصته ولا بمعطل

والرئم، هو مرة أخرى، «الظبى الأبيض الخالص البياض». خلوص اللون الأبيض فى هذا الظبى يؤازره نفى أى شائبة قد تشوب جمال المرأة. لذلك، فإن جيدها «ليس بفاحش»، «ولا بمعطل». وسوف يقول الشاعر بعد ذلك إن بنان المحبوبة «غير شثنٍ»، نافيا كل ما يمكن أن يعكر صفاء جمال المرأة.

- إن تأمل الشاعر فى جمال المرأة يتداخل معه تأمل فى صفائها وطهرها، كما لاحظنا. والنص فى خلال تثبيت هذا التداخل بين دلالتى الجمال والصفاء أو الطهر لا يكف عن بث الدلالة على الخصب بطرق مختلفة. يقول الشاعر:

هصرت بغصنى دومة فتمايلت
على هضيم الكشح ريا المخلخل[١٦]

يشرح الزوزنى هذا البيت قائلا: «شبهها بشجرة الدوم، وشبه ذؤابتيها بغصنين وجعل ما نال منها كالثمر الذى يجتنى من الشجر»[١٧]. من الملاحظ أن هذا الشرح يشبه شرحه السابق لقول الشاعر «ولا تبعدينى عن جناك المعلّل». ولا عجب فى ذلك؛ إذ إن الشاعر فى الحالتين يعبر عن فكرة المرأة مانحة الخصب، أو المرأة «المثمرة»، منبع الخير والطهر والجمال. غير أننا نلاحظ أن البيت الثانى أكثر إيغالاً فى الدمج بين وجود المرأة الشعرى ومعنى الخصوبة والعطاء؛ حيث جعل النص تصور المرأة ملتبسا بتصور شجرة الدوم.

يشير هذا البيت إلى ذؤابتى المرأة ورأسها وكشحها ومخلخلها، ثم يقرن ذلك كله بشجرة الدوم، كأن الشاعر يعيد خلق جسد المرأة مازجا فيه صورة الشجرة المثمرة. إن التمايل الذى يشير إليه البيت يصدق على جسد المرأة كما يصدق على تمايل الأغصان. ويمضى النص فى تكثيف الإحساس بالجمال والخير من خلال ما يسمى وصف المرأة. يقول امرؤ القيس عن جمال عيون محبوبته وخدودها:

تصدّ وتبدى عن أسيلٍ وتتقى
بناظرةٍ من وحش وجرة مطفل

إن جمال عينى المحبوبة فى هذا البيت يقترن بظبية مطفلة؛ أى ذات أطفال ترعاهم، مما يعنى أن اقتناص لحظة الجمال هو اقتناص لمعانى الأمومة والطفولة فى الوقت نفسه. أى أن الأمومة والطفولة، وما توحيان به من معانى الخصب والرعاية وتجدد الحياة، لا تنفصلان فى الوعى الشعرى عن بث معنى الجمال. يقول الزوزنى فى شرح هذا البيت إن المرأة حين تعرض بوجهها «تظهر فى إعراضها خدا أسيلا، وتستقبلنا بعين مثل عيون ظباء وجرة... اللواتى لهن أطفال»، ثم يقول، وهو ما يعنينا فى هذا السياق: «وخصهن لنظرهن إلى أولادهن بالعطف والشفقة، وهى أحسن عيونا فى تلك الحال منهن فى سائر الأحوال»[١٨]. هناك، إذن، رغبة فى اقتناص لحظة خاصة من لحظات الجمال، لحظة ينصهر فيها الجمال بمعانى الشفقة والعطف والرعاية. مشاهدة الجمال عندئذ مشاهدة لمعنى الخير. فى مثل هذا الشعر محاولة لإذابة الحدود بين الإحساس بالجمال والإحساس بالخير، لأنهما معا يتجسدان فى عينى الظبية الجميلة المشفقة على صغارها. بعبارة أخرى، فإن إدراك الجمال شعريا هو إدراك للخير، كما أن إدراك الخير إدراك للجمال.

ومن اللافت للنظر أن جمال المرأة يذكر فى البيت الشعرى الواحد، ثم يثنى عليه النص عن طريق التشبيه بفكرة الخير. ظهر ذلك فى الأبيات السابقة كما يظهر فى قول الشاعر:

وفرع يزين المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعثكل

إن وصف غزارة شعر المرأة الجميل الفاحم السواد يقرن بغزارة ما تنتجه النخلة من ثمر، مما يعبر عن فكرة انصهار معنى الجمال ومعنى الخصوبة والعطاء الوفير. ويلفت النظر فى هذا البيت أن الفرع، وإن كان تسمية لشعر المرأة، يوحى بفروع الأشجار، وبما يعنى مرة أخرى أن المرأة والشجرة المثمرة ينصهران فى وعى الشاعر. إن وفرة عطاء النخلة لا تنفصل عن وفرة عطاء المرأة. ولعل هذا المعنى هو الذى حفز الشاعر إلى الاستغراق فى وصف غزارة شعر المرأة بعد هذا البيت فقال:

غدائره مستشزرات إلى العلا

تضلّ العقاص فى مثنى ومرسل

لا يستطيع قارئ هذا البيت أن يذود عن عقله فكرة أن شعر المرأة الغزير «ينبت» من رأسها كما ينبت التمر من النخلة، مما يذكرنا بما حاوله النص قبل ذلك من مزج بين تصور المرأة الجميلة وتصور شجرة الدوم.

إن هذه القدرة عل الإنبات ومنح الخصب تتجاوب أيضا مع قول الشاعر:

وكشح لطيف كالجديل مخصر

وساق كأنبوب السقى المذلل

وقوله:

وتعطو برخص غير شثن كأنه

أساريع ظبى أو مساويك إسحل

وكلام الزوزنى فى شرحه للبيت الأول يغنى عن التعليق، فهو يقول إن ساق هذه المرأة «يحكى فى صفاء لونه أنابيب بردى بين نخل قد ذللت بكثرة الحمل فأظلت أغصانها هذا البردى... وشبه صفاء لون ساقها ببردى بين نخيل تظله أغصانها، وإنما شرط ذلك ليكون أصفى لونا وأنقى رونقا»[١٩] . فى هذا البيت تجتمع معانى الخصب والجمال والصفاء، كما هو واضح من شرح الزوزنى.

ويلتمس الشاعر فى البيت الثانى ما ألح عليه فيما سبق من إثبات معنى الإنبات وإنتاج الحياة، حين يجعل أنامل المرأة الجميلة مشتبهة بالمساويك المأخوذة من الإسحل، وهو شجر معين، وحين جعل هذه الأنامل أيضا مشتبهة بأساريع، وهى دود يوجد فى مكان معين هو ظبى (وقد تبدو الإشارة إلى الدود مجافية للذوق الحديث، لكن الشاعر معنى فى هذه الإشارة بفكرة تخلق الحياة فى صورها المختلفة، والربط بين هذه الفكرة وجمال المرأة).

عنى الشاعر فى خطاب الغزل بوصف جمال المرأة ذاكرا جيدها وعينيها وسيقانها وسائر جسدها، فلم يترك جزءاً من هذا الجسد إلا وقد عنى بوصفه. غير أنه عن طريق التشبيه، غالبا، ذكر النباتات والأشجار والمياه والبيض والحمل والرضاعة والثمر وغيرها. وعلى ذلك، فإننا حين نفرغ من قراءة غزل امرئ القيس نجد أنفسنا بإزاء ألفاظ وتعبيرات من مجالين دلاليين؛ مجال جسد المرأة، ومجال الخصب بصوره المختلفة، كأن النص يحفزنا إلى قراءة كل مجال منهما فى ضوء الآخر، أى نقرأ جمال جسد المرأة فى ضوء فكرة الخصب، كما نقرأ الخصب فى ضوء فكرة الجمال. المرأة بوصفها كائنا شعريا تعادل فكرتى الجمال والخير معا. لهذا، لم تكن مصادفة أن ينهى النص وصف جمال المرأة بالبيت الذى يقارن فيه «نور» المرأة بنور مصباح «الراهب»، فقد بلغ النص بالمرأة مبلغا أحالها فيه إلى حالة روحية عقلية لا تختلف عن حالات الاستغراق فى المشاعر الدينية التى أثارها الضوء والراهب المتبتل.

إن مثل هذا الشعر يشرح لنا لماذا عوّل المتصوفة فى التعبير عن تجاربهم الروحية العميقة على رموز الشعر القديم، مثل المرأة والخمر والناقة وغيرها. ففى هذه الرموز استبطن الشاعر الصوفى ما يناسب حالته الروحية؛ أى أن الشاعر الصوفى لم يجد نفسه مضطرا إلى ابتداع رموز جديدة تناسب أفكاره وخواطره وأحواله، لأنه وجد فى تأويل الرموز القديمة كفايته.

قبل المضى فى تحليل معلقة امرئ القيس ينبغى الإشارة إلى ما ذكرته فى البداية من أن هذه الدراسة تفيد إلى أبعد الحدود من الأفكار التى طرحها مصطفى ناصف فى كتابه (قراءة ثانية لشعرنا القديم). إن قسم الغزل من معلقة امرئ القيس هو الوحيد الذى لم يحظ فى هذا الكتاب بتحليل تفصيلى. بيد أن القراءة الحالية لغزل امرئ القيس هى فى

حقيقة الأمر حاشية على ما لاحظه مصطفى ناصف منذ البداية من رمزية تشبيه بعر الآرام بحب الفلفل فى قسم النسيب من المعلقة. لقد كانت هذه الفكرة هى المولدة لكل ما ذكر عن رمزية الوجود الشعرى للمرأة فى غزل امرئ القيس.

اختتم الشاعر خطاب الغزل بأبيات يقول فيها عن المرأة:

إلى مـثلهـا يرنو الحليم صـبـابة
إذا مـا اسـبكرت بين درع ومـجـول
تسلت عـمـايات الرجـال عن الصـبـا
ولـيس فـؤادى عن هـواك بمنسـل
ألا رب خـصـم فـيك ألوى رددته
نصـيح على تعـذاله غـيـر مـؤتل

يلاحظ فى البيت الأول أن تعلق الشاعر بمعنى الطفولة، وما توحى به من معنى نضارة الحياة وتجددها، مازال مسيطرا على وعيه بالمرأة، مما حدا به إلى استبقائها فى تصوره لها، فهو يقول إنها فى مرحلة بين الطفولة واكتمال الأنوثة، فهى «بين درع ومجـول». ويشبع النص الدلالة على النمـو فى إثبات أن المرأة «اسبكرّت»، أى طالت وامتدت، كـما يقول الشارح.

إن هذا الكائن الشعرى الذى يعد تجسيدا لأفكار مثالية أصبح مناط ولاء «الأنا» الشعـرية. ولكى نفـهم هذا الولاء الشديد للمـرأة والتعلق بهـا تعلقـا أدى بالأنا إلى نوع من الصراع مع الآخرين، ينبغى أن نذود عن عقلنا فكرة العلاقة الشخصية بين الرجل والمرأة. فالمرأة التى ابتدعها نص امرئ القيس صارت تعبيرا عن أشواق روحية بعد أن تحولت إلى وجود شعرى محض، وآلت بالتالى إلى مشغلة روحية خالصة.

كان امرؤ القيس مستغرقا فى بناء ما يشبه حلما خلال بنائه لرمز المرأة، غيـر أن هذا الحلم الطويل تخللتـه لحظات إفاقة كاد هذا الحلم فيها أن يفلت من وعى الأنا. يظهر ذلك فى الأبيات التى يخاطب فيها الشاعر فاطمة:

ويومـا على ظهـر الكثـيب تعـذرت
علـى وآلـت حـلـفــة لـم تحـلـل
أفـاطم مـهـلا بعض هذا التـدلل
وإن كنت قد أزمعت صرمى فـأجملى
أغـرك منى أن حـبـك قـاتلى
وأنك مـهـمـا تأمـرى القلب يفـعل
وإن تك قـد سـاءتك منى خليـقـة
فـسلى ثيـابى من ثيـابك تنسل
ومـا ذرفت عـيناك إلا لتـضـربى
بسـهـميك فى أعـشـار قلب مـقـتل

تعكس هذه الأبيات رؤية معاكسة، تقريبا، لكل ما ألح عليه الشاعر فى سائر غزله. يتغلب فى هذه الأبيات معنى الشح والانقباض والكفّ عن العطاء. ومن الجدير بالملاحظة أن تغير أسماء النساء يأتى أحيانا معبرا عن الانتقال بين حالات وجودية مختلفة. إن الحالة الوجودية المرتبطة بأم الحويرث وأم الرباب تختلف عن الحالة المرتبطة بفاطمة، ويصدق ذلك على سائر الأسماء.

إن لحظة الإفاقة من الحلم تعد تذكيرا أو صدى لمعنى الجدب والوحشة اللذين أثارهما وقوف الشاعر على الطلل، على حين أن الحلم بالخصوبة من خلال الغزل يعد تذكيرا أو نموا، بمعنى مقاومة الجدب، الذى أثاره النص أيضا فى الوقوف على الطلل من خلال الإشارة إلى حب الفلفل ووجوه التعبير الأخرى.

يمثل خطاب الغزل عند امرئ القيس حلما طويلا تخللته لحظات إفاقة يسيرة. غير أن هذا الحلم ينقطع انقطاعا مهد له النص حين ألح على فكرة أن «خصوم» الشاعر، أو بالأحرى خصوم أحلامه، يصرون إصرارا لافتا للنظر على إخراج «الأنا» من حلمها المثالى. إن خصم امرئ القيس «ألوى» أى شديد الخصومة، ولا يكف عن نصح الشاعر بترك أحلامه، فهو فى نصحه «غير مؤتل». غير أن الشاعر، رغم ما ذكره من مقابلة عناد خصومه بالتصميم على التمسك بحلمه «وليس فؤادى عن هواك بمنسل»، يفشل فى استئناف حلمه، فهذه الأبيات يعقبها قول الشاعر:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح وما الإصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه
بكل مغار الفتل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت فى مصامها
بأمراس كتان إلى صم جندل

لم تخرج «الأنا» فى هذه الأبيات من حلمها الحافل فحسب، بل دخلت فى مشهد مناقض للحلم، من حيث كان هذا الليل أشبه شئ بالكابوس. يظهر طابع الكابوس على وجه الخصوص فى تشخيص الليل وجعله شبيها بكائن خرافى يهاجم الشاعر ويجثم عليه. لقد جعل النص لهذا الليل صلبا يتمطى به، كما جعل له «أعجازا» و«كلكلا». بدا هذا الليل الكابوس فى كلام الشاعر سرمدياً لا نهاية له، يريد الشاعر أن يفيق منه دون جدوى: «ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى». ورغم أن الشاعر يعانى من هذا الكابوس معاناة هائلة، فإن الإفاقة منه تعنى معاينة الواقع الذى لا يقل عن الليل إثارة لهموم الشاعر: «وما الإصباح منك بأمثل»

بيد أن هذا الليل الطويل الذى لا ينجلى، ينكشف فجأة عن الصباح[٢٠]، لكن هذا الصباح ليس هو الذى ذكره الشاعر فى قوله «وما الإصباح منك بأمثل». إنه صباح آخر يختلف عن الصباح الواقعى؛ إنه صباح يناهض به النص كابوس الليل. إن الدخول فى هذا الصباح دخول فى حلم آخر يكمل حلم المرأة أو يتكامل معه. والتأكيد على التناقض بين الليل وهذا الصباح واضح فى قول الشاعر «وقد أغتدى»، ثم التثنية على ذلك بقوله «والطير فى وكناتها»:

وقد أغتدى والطير فى وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل

يكر هذا الصباح / الحلم على الليل ويبدده عن طريق الفرس، وهو كائن شعرى ينقض الليل نقضاً. إنه المعادل الموضوعى المعاكس لليل. كانت سمة الليل الرئيسية أنه جاثم لا يريم، لا تتحرك نجومه، فهى مرة علقت «بأمراس كتان إلى صم جندل» ومرة «بكل مغار الفتل شدت بيذبل». أما الفرس فإن الشاعر يقدمه قائلا:

مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عل

إن السرعة الفائقة لهذا الفرس تصارع بطء الليل الذى قاسى منه الشاعر. أما الإحساس بهزيمة «الأنا» و«انكسارها» فى أبيات الليل، فإن النص يجابهها بالحلم بهذا الفرس الخرافى المنتصر:

كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمتنزل
على الذبل جياش كأن اهتزامه
إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
مسح إذا ما السابحات على الونى
أثرن الغبار بالكديد المركل
يزل الغلام الخف عن صهواته
ويلوى بأثواب العنيف المثقل
درير كخذروف الوليد أمره
تتابع كفيه بخيط موصل
له أيطلا ظبى وساقا نعامة
وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

وإذا كان الليل قد تجسد فى صورة كائن ضخم لا أول له ولا آخر فى قول الشاعر «فقلت له لما تمطى...»، فإن هذا الفرس «هيكل» و «ضليع». ويبدو أن الشاعر سلب من الليل قوته وأضافها للفرس، إذ من الملاحظ أن الشاعر أخذ صلابة «صم جندل» وأضافها إلى الفرس فى قوله «كجلمود صخر»، و«الصفواء» وفى «مداك عروس» و «صلاية حنظل» حين قال بعد ذلك:

كـــأن على المتنين منه إذا انتـــحى

مـــداك عـــروس أو صـــلاية حنظل

فهذه جميعاً وجوه من التعبير عن صلابة الفرس، أراد لها الشاعر أن تنافس الصلابة التى ارتبطت بالليل فى قوله «صم جندل» وفى قوله «يذبل».

وقد حول النص الفرس إلى قوة أسطورية، فتجمعت فيه صلابة الصخور وقوة اندفاع السيل: «حطه السيل من عل». وتتجلى أسطورية الوجود الشعرى للفرس فى استيعابه للطاقة الكامنة فى كل الموجودات، فلهذا الفرس «أيطلا ظبى» كما أن له «ساقا نعامة» وأيضا له «إرخاء سرحان» و «تقريب تتفل». إن قوى الطبيعة من جماد وحيوان تنسرب فى هذا الفرس الهائل، وتصبح قوتها جزءا من قوته. ويبدو أن إلحاح الشاعر على الربط بين هذا الكائن الخرافى والماء قصد به مجابهة البحر الذى ارتبط بالليل فى قول الشاعر «وليل كموج البحر»، فقد ذكر الشاعر الماء فى خطاب الفرس فى قوله «حطه السيل» وفى «كما زلت الصفواء بالمتنزل» وفى «مسح» وفى تشبيه جيشان الفرس بجيشان قدور تغلى بالماء «كأن اهتزامه إذا جاش فيه غلى مرجل».

وإذا كانت العلاقة بين الفرس والليل هى علاقة تناقض وصراع، فإن لخطاب الفرس علاقة اتساق مع خطاب المرأة. يقول النص عن هذا الفرس إنه:

كـــأن على المتنين منه إذا انتـــحى

مـــداك عـــروس أو صـــلاية حنظل

كـــأن دمـــاء الهـــاديات بنحـــره

عـــصـــارة حناء بشـــيب مـــرجل

فـــعن لنا ســـرب كـــأن نعـــاجـــه

عـــذارى دوار فى مـــلاء مـــذيل

فـــأدبرن كـــالجـــزع المفـــصل بينه

بجـيـــد مـــعم فى العـــشـيـــرة مـــخـــول

يثير النص من خلال هذه الأبيات إحساسا غير خفى بالجمال، سواء فى وصف الفرس أو سرب النعاج. لدينا فى هذه الأبيات إشارات متناغمة إلى «عصارة الحناء» و«عذارى فى ملاء مزيل» و«الجزع المفصل بينه». هناك عناية واضحة بالألوان البراقة، وهى من أكثر الأمور إثارة للإحساس بالجمال فى الشعر الجاهلى.

كما يلفت النظر فى هذه الأبيات الإشارة للطفولة فى قول الشاعر «بجيد معم فى العشيرة مخول»، وكان قبل ذلك قد ذكر الطفل واللعب فى قوله فى وصف الفرس وسرعة جريه «درير كخذروف الوليد». تمثل الإشارة للطفولة ملمحا آخر من ملامح الربط بين خطاب الفرس وخطاب المرأة، فقد لاحظنا قبل ذلك مدى الارتباط بين تصور المرأة وتصور الطفولة فى خطاب الغزل.

يقول الشاعر بعد ذلك عن الفرس:

فـــألحـــقنا بالهـــاديات ودونه

جـــواحـــرها فى صـــرة لـم تزيل

فـــعـــادى عـــداء بين ثور ونعـــجـــة

دراكـــا ولـم ينضح بماء فـــيـــغـــسل

تنصهر قوة الفرس وانتصاره، اللذين جسدهما النص فى هذين البيتين، مع الإحساس بالجمال ومع إيحاءات الطفولة، بحيث يصبح الفرس موضوعا تتعانق فيه أحاسيس الخير والجمال والبطولة. يضاف إلى ذلك أن أحاسيس الخير الوفير التى عبر عنها الشاعر فى خطاب الغزل تتجسد فى خطاب الفرس بعد الأبيات السابقة مباشرة:

فظل طهـــاة اللحم من بين منضج

صـــفـــيف شـــواء أو قـــدير مـــعـــجل

إن الخير الذى جلبه هذا الفرس يذكرنا بالإحساس بالوفرة الذى عبر عنه الشاعر بصور مختلفة فى خطاب الغزل. إن قول الشاعر «صفيف شواء أو قدير معجل» ليس مجرد تقرير عن أصناف الطعام، بل يتوجه النص فى هذا التعبير عن رغبة فى الإشارة إلى تنوع الخير الذى جلبه هذا الفرس ووفرته. يتصل بهذه الدلالة أيضاً وصف الفرس قبل ذلك بأنه «درير»، فالفرس بمقتضى هذه الكلمة يدر بالجرى كما تدر الناقة اللبن. لذلك كله، لم يكن غريبا أن ينهى الشاعر خطاب الفرس قائلا:

ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه
متى ما ترق العين فيه تسفل
فبات عليه سرجه ولجامه
وبات بعينى قائماً غير مرسل

إن استغراق الشاعر فى تأمل هذا الفرس هو استغراق فى تأمل تجسيد حى لمعانى الجمال والخير والقوة والانتصار. لقد تحول الفرس بمقتضى كلام امرئ القيس إلى لحظة جمالية أراد أن يستبقيها فى وعيه وأن يطيل التأمل فيها. تظهر هذه الرغبة فى استبقاء هذه اللحظة فى تكرار كلمة «بات». يريد الشاعر أن يديم النظر فى هذا الوجود الجمالى الذى ابتدعته الكلمة الشعرية. وقد أشار عدنان حيدر فى تحليله إلى أن الفرس يتحول على يد امرئ القيس إلى وثن معبود(٢١).

يتضح من هذا كله أن الفرس نقيض الليل، ولا ينبغى أن ننسى فى هذا السياق إلحاح الشاعر، فى بداية خطابه عن الفرس، على دلالة النهار فى قوله «وقد أغتدى والطير فى وكناتها». إن الفرس نقيض الليل من جهتين، فهو نقيضه أولا من جهة ارتباطه بالصباح الباكر، وثانيا من جهة دلالته على القوة والانتصار، على حين أن الأنا الشعرية فى خطاب الليل كانت تعانى من الضعف والانكسار والهزيمة.

وتختلف الإشارة إلى الغدو فى قول الشاعر «وقد أغتدى...» عنها فى قوله «كأنى غداة البين»، التى ارتبطت فى خطاب الطلل بمعنى الأسى والدمار. يكمن الاختلاف بينهما فى الاختلاف بين الواقع والحلم؛ فى «غداة البين» كان الشاعر مستغرقاً فى تأمل الواقع، أما فى. «وقد أغتدى» فقد كان ينمى الحلم الذى بدأ فى الغزل، ثم انقطع فى كابوس الليل، ثم استأنفه الشاعر فى خطاب الفرس.

*

ينشق خطاب الفرس فى معلقة امرئ القيس عن الكلام عن السيل والبرق، بشكل يبدو مفاجئا حين يقول:

أصاح ترى برقا أريك وميضه
كلمع اليدين فى حبى مكلل
يضئ سناه أو مصابيح راهب
أمال السليط بالذبال المفتل
قعدت له وصحبتى بين ضارج
وبين العذيب بعد ما متأملى
على قطن بالشيم أيمن صوبه
وأيسره على الستار فيذبل
فأضحى يسح الماء حول كتيفة
يكب على الأذقان دوح الكنهبل
ومر على القنان من نفيانه
فأنزل منه العصم من كل منزل
وتيماء لم يترك بها جذع نخلة
ولا أطما إلا مشيداً بجندل
كأن ثبيرا فى عرانين وبله
كبير أناس فى بجاد مزمل
كأن ذرا رأس المجيمر غدوة
من السيل والأغثاء فلكة مغزل
وألقى بصحراء الغبيط بعاعه
نزول اليمانى ذى العياب المحمل
كأن مكاكى الجواء غدية
صبحن سلافا من رحيق مفلفل
كأن السباع فيه غرقى عشية
بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

تتردد فى هذا القسم الأخير من المعلقة أصداء واضحة لسائر أقسامها. إن كل خطاب من خطابات القصيدة يتمثل بطريقة أو بأخرى فى خطاب السيل؛ بحيث يبدو القسم الأخير بمثابة تعليق نهائى أو خلاصة للمعلقة كلها. وأول ما نلاحظه فى هذا السبيل أن هذا السيل العارم ينطوى على قوة هائلة تذكرنا بالفرس وما انطوى عليه من جموح.

يبدو السيل قوة جارفة لا تحدها حدود. إن أيمن هذا السيل على «قطن» وأيسره على «الستار» و«يذبل». ويعلق الزوزنى قائلا: «يصف عظم السحاب وغزارته وعموم جوده، وقوله: بالشيم، أراد: إنى إنما أحكم به حدساً وتقديرا، لأنه يرى ستار ويذبل وقطن معا»(٢٢). أى أن هذا السيل لا حدود له فى الواقع؛ لأن تحديد هذه الجبال التى يغطيها، إنما تم على سبيل التخمين، وهى على كل حال جبال متباعدة عن بعضها وبعض. السيل، إذن، قوة هائلة لا يمكن التحكم فيها ومعرفة حدودها. إن هذا المعنى يذكرنا بالفرس الذى قال عنه الشاعر إن أحدا لا يستطيع السيطرة عليه حين قرر أن الغلام يزل عن صهوته، وأنه «يلوى بأثواب العنيف المثقل». وقد جعل الشاعر من الفرس قوة مطلقة حين قال عنه إنه «قيد الأوابد».

وإلى جانب هذه العلاقة الدلالية العامة بين الفرس والسيل، تتحقق علاقة أسلوبية لفظية ملموسة فى المعجم المشترك بين الخطابين. وأول ما نلاحظه هنا أن كلمة السيل وردت بلفظها فى تشبيه الفرس: «بجلمود صخر حطه السيل من عل». كما أن المعجم الدال على الماء والمطر يظهر فى تجسيد الفرس، كما بينا فيما سبق حين أشرنا إلى العلاقة بين الفرس والليل. لهذا، يرى مصطفى ناصف أن هذا السيل تولد عن الفرس:

> «أهمية هذا الفرس واضحة بعد أن ساق امرؤ القيس وصف المطر عقب وصف الفرس. ذلك يعنى أن الفرس والمطر يتداخلان (...) إن فرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذى يبذل لإنزال المطر ... فرس امرئ القيس لم يكد ينفصل فى تصور صاحبه عن المعاناة فى سبيل المطر»(٢٣).

ولقد ألح الشاعر فى وصفه للفرس أيضا على المعجم الدال على الحجارة والصخور حين ذكر «جلمود صخر» و «الصفواء» و«مداك عروس» و«صلاية حنظل»، كأنه ينحت هذا الفرس من الجبال التى ذكرها فى معرض حديثه عن السيل؛ كأن الفرس منحوت من «ثبير» و«المجيمر» و«قطن» و«الستار» و«يذبل»، وهى الجبال التى ورد ذكرها فى خطاب السيل.

أما العلاقة بين السيل والليل، فتظهر فى الإشارة إلى الزمن؛ لأن البرق إنما يلتمع ليلا، كما أن مصباح الراهب الذى يشبه به البرق يتضمن أيضا معنى الظلام أو الليل. ومن جهة أخرى، فإن الليل يظهر فى ختام الحديث عن السيل حين ذكر الشاعر العشى فى قوله «كأن السباع فيه غرقى عشية..البيت». وتنعقد العلاقة بين الليل والسيل لفظيا فى ذكر «يذبل». ذكر هذا الجبل فى خطاب الشاعر عن الليل حين قال إن النجوم «شدت بيذبل»، وذكر مرة أخرى فى خطاب السيل حين قال الشاعر إن أيسر المطر «على الستار فيذبل». إن تكرار ذكر هذا اللفظ فى خطابى الليل والسيل يشبه تكرار الصوت والصدى.

وفضلا عن ذلك، فإنه من الناحية الدلالية يتسم السيل فى بدايته بمعنى الدمار الشامل والموت، فقد اقتلع الأشجار والنخيل وهدم الأبنية وأصاب الكائنات الحية بالذعر فأنزل العصم من الجبال. وكلها معان سلبية تعقد صلة دلالية بين هذا السيل الذى يهزم الحياة، والليل الذى هزم الشاعر. وقد كانت الإشارة الصريحة للموت فى آخر بيت فى القصيدة مرتبطة بذكر الليل، كما أسلفنا.

لكن هذا السيل ينطوى على جانب آخر رحيم، ولم تكن قسوته وعنفه إلا مظهرا لمعنى المعاناة التى تسبق كل عمل مثمر، إنه يشبه الثورة التى ظاهرها العذاب وباطنها الرحمة.

وقد ارتبط الجانب الإيجابى للسيل بظهور الصباح الذى بشر بمعانى الخصب والجمال. يظهر ذلك فى تشبيه الغثاء الذى تجمع من جراء السيل بفلكة مغزل لكثرة الألوان وتنوّعها. وقد تم ذلك كله «غدوةً». كان هذا الغثاء المختلف الألوان مقدمة لتكثيف الإحساس بالخصب والجمال. يقول الشارح إن هذا السيل حين نزل «أنبت الكلأ وضروب الأزهار وألوان النبات»(٢٤)، وكل هذا مما يثير فى الشعر القديم أحاسيس الخصب والجمال. وقد شبه الشاعر فى هذا البيت تنوع ألوان النباتات بثياب متعددة الألوان جاء بها تاجر يمنى وبسطها على الأرض عارضا إياها للبيع. لقد «اكتست» الأرض من جراء هذا السيل خصبا وجمالا بعد عريها وجدبها. وكان الشاعر قبل ذلك قد أشار إلى الثياب المخططة حين شبه «ثبيرا»، وقد غطاه الغثاء، بشيخ تغطى

بكساء مخطط. هناك محاولة واضحة لإشباع الدلالة على الخصب والجمال، وجعل الوعى بأحدهما وعيا بالآخر. إنهما دلالتان متلازمتان فى تفكير الشاعر.

بعد أن أشبع النص الدلالة على الخصب والجمال، أعلن عن حالة الاحتفال، والنشوة العارمة التى تكافئ هذه الدلالة، حين ذكر الطيور التى بدت من فرط سعادتها فى الصباح، كما لو كانت قد شربت خمرة بعثت فيها النشاط والفرح. وقد ذكر الصباح فى هذا البيت مرتين؛ مرة فى قوله «غدية»، ومرة فى قوله «صبحن»، أى شربن الخمر فى الصباح. إن كثافة الإحساس بالدمار المرتبط بالليل، يقابلها فى القسم الأخير من القصيدة تكثيف الإحساس بالخير والجمال، مرتبطا بالغدو مرة، وبالصباح مرة أخرى.

ليس بخاف أن سبك الدلالة على الجمال مع الدلالة على الخصب وجعلهما نسيجا واحدا متداخل الخيوط، يمثل رابطة بين خطاب السيل وخطاب الغزل، الذى بينا فيما سبق كيف عبر النص من خلاله عن هذه الفكرة بطرق وأساليب متعددة.

ويلاحظ أن الإشـــارة إلى الراهب فى الخطابين هى الظاهرة المحددة التى تربط بينهما. ارتبطت المرأة بوصفها كائنا شعريا ينطوى على معانى الخير والجمال بمعنى الضوء والنور، حين شبه الشاعر إضاءتها للظلام «بمنارة ممسى راهب متبتل». وقد كان هذا أيضا حال البرق، بشارة المطر، الذى شبه التماعه «بمصابيح راهب».

غير أن الشاعر لم ينه قصيدته بالبيت الذى تطرب فيه طيور الصباح بجمال الوجود وخصبه فتغرد ثملة بخمر الصباح. لقد كان هذا البيت جديرا أن يكون نهاية متفائلة للمعلقة، لولا أن الشاعر الجاهلى لا يقنع عادة بالمعنى البسيط الذى يرسخ دلالة واحدة، بل يميل، فى الغالب، إلى التركيب. لم يكتف الشاعر بهذا البيت، بل أضاف بيتا ذا دلالة مركبة. بعد الصباح الذى طربت له الطيور، يأتى الليل أو العشى، حاملا معه دلالات تناوش دلالات الغدو والصباح، ففيه نرى السباع غرقى فى السيل: «كأن السباع فيه غرقى عشية». يحل الليل فيحل معه مشهد الموت ممثلا فى السباع الغرقى وقد تبعثرت جثثها فى أرجاء السيل القصوى. لكن جثث السباع، وقد اختلطت بالطين، بدت فى عين الشاعر مثل أنابيش العنصل، أى جذور البصل. إن الدلالة الجوهرية التى أهمت الشاعر فى ختام قصيدته هى خلط فكرة الموت التى تثيرها جثث السباع التى ماتت غرقا فى السيل، بفكرة الحياة التى تثيرها الإشارة إلى نبات البصل. والنباتات، كما لاحظنا فيما تقدم، ترتبط بمعنى الخصوبة والحياة، وبخاصة فى خطابى النسيب والغزل. بل إن النص لم يكتف بذكر النبات، فعين الجذور على وجه التحديد. إن الشاعر مهتم بالجذور لأنها تحمل إيحاء قويا بالحياة، فالجذور هى التى تمد النبات بأسباب الحياة. الجذور هى الجزء الخفى من النبات الذى يكمن فيه سر الحياة.

كانت الإشارة إلى الليل، فيما سبق، واضحة الدلالة على معانى الموت والانكسار. بيد أنها فى آخر بيت فى القصيدة ارتبطت بفكرتى الموت، متمثلة فى جثث السباع الغرقى، والحياة متمثلة فى جذور النبات.

من الممكن أن نؤوّل ذلك بأن النص ينتهى إلى نوع من التشكيك فى المعانى الثابتة مفضلا الرؤية الملتبسة. يريد النص أن يشككنا فى ارتباط الليل بالشر، ومن ثم فى ارتباط النهار بالخير. ليست هناك دلالة واحدة ثابتة للموضوع الواحد. يكاد البيت الأخير فى المعلقة أن يفكك القصيدة كلها.

*

يحتوى خطاب السيل فى ختام معلقته على دلالتى الحياة والموت، أو النهار والليل، دون تغليب دلالة على أخرى، على عكس خطابات الغزل والليل والفرس التى سيطرت على كل منها دلالة واحدة، كان لها الغلبة على ما عداها. وبذلك، يكون آخر أقسام القصيدة مشابها، إلى حد بعيد، أول أقسامها، أى قسم النسيب، ففيه أثار الشاعر فكرة الخراب والجدب من جهة، وفكرة الحياة من جهة أخرى.

يتخذ هذا التشابه بين خطابى النسيب والسيل مظهرا أسلوبيا إلى جانب ما أشرنا إليه من تشابه دلالى عام. يبدأ خطاب السيل بنداء من الشاعر لصاحبه: «أصاح ترى برقا...»، كما بدأ خطاب النسيب بنداء من الشاعر لصاحبه:

«قفا نبك...»، كما أشار النسيب إلى الصحاب فى قول الشاعر «وقوفا بها صحبى... يقولون...»، على حين أن هؤلاء الصحاب لم يعد لهم وجود فيما بعد النسيب إلا حين بدأ خطاب السيل. ويلاحظ أيضا أن خطابى النسيب والسيل يتمان فى الزمن الحاضر، بينما يتم باقى الخطابات فى الزمن الماضى. أما التشابه الثالث فيتجلى فى إشارة خطاب السيل إلى حب الفلفل، أو بالأحرى التذكير بحب الفلفل فى قول الشاعر عن الطيور أنهن صبحن سلافا من رحيق «مفلفل». وقد أتى رحيق الفلفل فى سياق دلالى متسق مع الدلالة الرمزية لحب الفلفل.

وأخيرا، فإن ثمة تشابها شكليا بين خطابى النسيب والسيل. يظهر هذا التشابه فى أن الدلالة على معانى الموت والدمار تأتى على مستوى المحاكاة والتقرير. فالشاعر يبكى على الأطلال الخربة ويحزن لفراق الأحبة ولما يثيره مشهد المكان الذى سكنته الوحوش بعد أن كان عامرا بساكنيه من البشر. وعلى النحو نفسه، فإن الدمار الذى يحدثه السيل يأتى على سبيل المحاكاة وتقرير الأمر الواقع، فالسيل يدمر مظاهر الحياة المختلفة ويفزع الأحياء التى تفر من وجهه. أى أن الدلالة على المعنى السلبى تأتى فى الخطابين على سبيل الحكاية وتقرير الأمر الواقع. أما الدلالة على المعانى الإيجابية فتأتى على مستوى الرمز والخيال والحلم. تتجسد فكرة الحياة فى قسم النسيب من خلال تشبيه بعر الآرام بحب الفلفل، ومن خلال تشبيه الشاعر لنفسه، حال وقوفه لحظة مفارقة الحبيبة للمكان، برجل يستخرج حب الحنظل. وعلى النهج نفسه، تأتى الدلالة على الحياة والخصب فى خطاب السيل من خلال تشبيه «ثبير» بكبير أناس فى بجاد مزمل، وتشبيه رأس المجيمر بفلكة مغزل وتشبيه أنواع النبات والكلأ فى اختلاف ألوانها بثياب بسطها تاجر يمنى على الأرض.

ومن وجوه التشابه الشكلى أيضا قول الشاعر فى النسيب:

كأنى غداة البين يوم تحمّلوا

لدى سمرات الحى ناقف حنظل

وقوله فى ختام خطاب السيل:

كأن السباع فيه غرقى عشية

بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

فى البيت الأول تآلف وتناقض. فيه تآلف بين ذكر الغداة، أى الصباح، وذكر السمرات وحبّ الحنظل. وفيه تناقض بين الغداة والبين، أى الفراق والجدب. ويتضمن البيت الثانى أيضا تآلفاً وتناقضاً. ففيه تآلف بين العشى، أى الليل وما يرتبط به من معان سلبية، وذكر الموت. وفيه تناقض بين العشى وذكر جذور النبات. هناك، إذن، تماثل بين أول أقسام القصيدة وآخر أقسامها، من حيث الدلالة الرمزية العامة ومن حيث الأسلوب والتكوين.

*

بدأ امرؤ القيس معلقته بخطاب النسيب الذى تضمن فكرتى الموت والحياة، ثم انتقل إلى خطاب الغزل الذى نمت من خلاله فكرة الحياة بصور مختلفة، بينما تضاءل إلى حد بعيد صوت الدمار والجدب، الذى لم نسمعه إلا خافتا فى حديث الشاعر مع فاطمة. بيد أن الشاعر، بعد ذلك، انتقل إلى الحديث عن الليل، الذى يعد صدى لمعنى الموت الذى تمثل فى النسيب. ثم عاد الشاعر إلى الجانب الإيجابى فى النسيب حين تعامل مع الفرس الذى يعد نقيضا لليل. وينتهى النص بخطاب السيل الذى تمثلت فيه دلالتا الحياة والموت بحيث سمعنا فيه أصداء واضحة لأصوات القصيدة المختلفة. وقد بينا التماثل القوى بين خطاب النسيب فى مفتتح المعلقة وخطاب السيل فى ختامها. إن هذا الشكل قد يغرى بالقول بأن القصيدة تتخذ شكلا دائريا محكما عاد فيه الشاعر من حيث بدأ. على أن هذا الشكل المحكم ينطوى على مفارقة، لأنه مع إحكامه هذا لا يثبت دلالة بعينها، بل إنه، فى الغالب يسعى إلى تثبيت عدم التثبيت. إن النص فى مجمله ضد الإيديولوجيا الثابتة، أى ضد التعلق بفكرة واحدة عن الموضوع الواحد. ظهر ذلك، على وجه الخصوص، فى تعامل النص مع الليل والنهار، إذ يبدو فى لحظة من اللحظات أن النص يحاول ترسيخ الارتباط بين الشر والليل من جهة، والخير والنهار من جهة أخرى. لكنه فى آخر بيت فى القصيدة يفكك هذا التثبيت تفكيكا واضحا حين يجعل الليل مصاحبا للموت والحياة فى آن؛ بحيث يدعونا إلى أن نعيد النظر فى موقفنا من الليل، ويدعونا بالتالى إلى أن نعيد النظر فى نقيضه، أى النهار.

الهوامش :

(١) مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم، مطبوعات الجامعة الليبية (دون تاريخ).

(٢) آثرت استخدام مصطلح خطاب Discourse لما يتضمنه من معنى القواعد الكامنة فى كل موضوع من موضوعات الشعر القديم. فالشاعر القديم حين يتعامل مع موضوع تقليدى يكون بإزاء اختيارات تعبيرية عدة ترتبط بهذا الموضوع، لكنه يقتصر منها على ما يناسب الدلالة الكلية للقصيدة. أى أن الشاعر، فى هذه الحالة، يستخدم قواعد خطابات الأطلال والخمر والناقة، مثلا، بما يتلاءم مع القانون الدلالى للقصيدة التى هو بصددها. وقد عبر السيد إبراهيم عن هذه الفكرة، وإن لم يستخدم مصطلح الخطاب، فى دراسته عن موضوع الحمار الوحشى. انظر:

السيد إبراهيم، الرمز والفن واللغة فى القصيدة العربية القديمة: دراسة فى شعر الحمار الوحشى، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ص ص٧-١٧.

(٣) انظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص١١٧ ـ ٢٢٥.

- Adnan Haydar, The Mu'allaqa of Imru' al-Qays: Its Structure and Meaning, in: Edebiyat, 1977, V 2, Number 2, pp. 227-261.

(٤) الزوزنى، شرح المعلقات السبع، بيروت (دون تاريخ)، ص ص٧-١١.

(٥) قراءة ثانية، ص٥٧.

(٦) شرح المعلقات السبع، ص١٠.

(٧) نفسه، ص٧.

(٨) استخدم لطفى عبدالبديع هذا التعبير فى كتابه الشعر واللغة، القاهرة، مكتبة النهضة، ١٩٧٠، انظر: ص٩٦.

وقد استخدمت فى تحليل المعلقة مصطلحات أخرى من مصطلحات لطفى عبد البديع، مثل «الوجود الشعرى» و«الكائنات الشعرية». فى هذه المصطلحات تظهر العناية بألا يلتبس وجود الشئ فى الواقع بوجوده فى الشعر. عبر لطفى عبدالبديع عن أفكاره النقدية المتصلة بهذين المصطلحين فى:

التركيب اللغوى للأدب، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٧٠.

(٩) شرح المعلقات السبع، ص١٥.

(١٠) لم ير كمال أبو ديب دلالة المرأة على الخصوبة، بل رأى على العكس من ذلك، أن وجودها فى معلقة امرئ القيس يدل على العقم، فهو يقول: «والسيل... يلقى بإشعاعاته على حركة المرأة حيث يلوح ذلك المخلوق الذى يمنح الخصب عقيما فى القصيدة الشبقية». انظر: الرؤى المقنعة، ص١٥٢.

ومن الغريب أنه يقول أيضا: «يجب أن نؤكد مرة أخرى أنه لا توجد إشارة إلى التناسل فى أى موضع من القصيدة، سواء كان هذا التناسل بواسطة الإنسان أو بواسطة الحيوان... ولا يوجد كذلك نمو للنباتات، فالمطر لا ينبت حشائش أو يبعث خصبا».

انظر: الرؤى المقنعة، ص١٨٧.

من الواضح أن كمال أبى ديب يستسلم للمعنى السطحى الظاهر ولا يبذل جهدا كافيا فى استكشاف المعانى الرمزية المضمرة فى تعبيرات الشاعر. ومن الملاحظ أنه أيضا، رغم تبنيه للمصطلح البنيوى، مازال يخضع للمفهوم التقليدى لوظيفة التشبيه، فهو فى كثير من الحالات لا يرى رمزية التشبيه معولا على أن العلاقة بين المشبه والمشبه به تكمن فى وجه الشبه بينهما. لذلك، فهو يقول عن النباتات فى معلقة امرئ القيس إنها تستخدم «كشئ يدرك بالحواس، ويشكل عناصر تساعد على الحدة الحسية، لهذا السبب لا يصبح لها وظيفة رمزية. إن الشاعر يستخدم النباتات ليقارنها بجمال جسد المرأة وجاذبيته الحسية». انظر: الرؤى المقنعة، ص١٩٦.

(١١) الشبق معنى ظاهر فى معلقة امرئ القيس ولا يحتاج إلى تحليل بنيوى أو غير بنيوى لاكتشافه. ومن الواضح أن كلمة شبق استخدمت بديلاً لمصطلح غزل، دون إضافة حقيقية للمفهوم القديم، أعنى مفهوم وصف جمال المرأة وصفا حسيا.

(١٢) شرح المعلقات السبع، ص١٨.

(١٣) نفسه، ص٢١.

(١٤) يرتبط الماء بمعنى الطهر فى القرآن الكريم، قال تعالى: «وهو الذى أرسل الرياح بشرى بين يدى رحمته وأنزلنا من السماء ماء طهورا» (الفرقان آية ٤٨)، وقال تعالى: ﴿إذ يغشيكم النعاس أمنة منه وينزل عليكم من السماء ماء ليطهركم به ويذهب عنكم رجز الشيطان وليربط على قلوبكم ويثبت به الأقدام﴾ (الأنفال، آية ١١).

(١٥) شرح المعلقات السبع، ص٢٧.

(١٦) آثرت رواية البيت على هذا النحو لأنها أكثر اتساقا مع دلالة المرأة على معنى الخصب. أما الرواية الأخرى فنصها:

هصرت بفودى رأسها فتمايلت — على هضيم الكشح ريا المخلخل

(١٧) شرح المعلقات السبع، ص٢٦.

(١٨) نفسه، ص٢٨.

(١٩) نفسه، ص٣٠.

(٢٠) رأيت أن أسقط الأبيات الأربعة التى تلى خطاب الليل لأنها تقطع التعاقب بين حديث الشاعر عن الليل ثم حديثه عن الصباح الباكر فى قوله «وقد أغتدى والطير فى وكناتها»، وهو تعاقب دال. وإسقاط هذه الأبيات له ما يبرره من كلام العلماء عن رواية القصيدة. يقول الزوزنى: «لم يرو جمهور الأئمة هذه الأبيات الأربعة فى هذه القصيدة وزعموا أنها لتأبط شرا». انظر: شرح المعلقات السبع، ص٣٧.
كما يقول صاحب شرح المعلقات العشر: «قوله: وقربة أقوام.... إلخ، هذا البيت والثلاثة التى بعده، رواها الأصمعى وأبو حنيفة الدينورى وابن قتيبة لتأبط شرا، وخالفهم السكرى، فزعم أنها لامرئ القيس، وأدرجها فى معلقته، واغتر بذلك بعض الرواة، فمنهم الخطيب التبريزى ومحمد بن الخطاب فى جمهرته، وهى أشبه بشعر اللص والصعلوك لا بكلام الملوك». انظر: شرح المعلقات العشر للشيخ أحمد الشنقيطى، بيروت، دار الأندلس (دون تاريخ)، ص٨٦.
(٢١) انظر: The Mu'allaqa of Imru' al-Qays, p. 250.
(٢٢) شرح المعلقات السبع، ص٥٢.
(٢٣) قراءة ثانية، ص٨٠.
(٢٤) الارتباط بين النباتات المختلفة الألوان ومعانى الخصب والجمال واضح فى قوله تعالى: ﴿ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مختلفا ألوانها ومن الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها وغرابيب سود﴾ (فاطر، آية ٢٧).
وقد ذكرت قبل ذلك أن اختلاف الألوان وتنوعها من أكثر الأشياء إثارة للإحساس بالجمال فى الشعر القديم.



بعض ملامح
معالجة «العاطفة»
فى ديوان الأعشى

ك. دالجليش *

لم يطرح الارتباط الدقيق بين الشعر والعاطفة مشكلة يمكن ـ من خلال تحليلها ـ أن تقدم حلا «صائبا» وحيدا. ومن الممكن قبول تعميمات من نمط «العاطفة المستعادة فى هدوء» ضمن بعض السياقات، لكن ـ فى أفضل الأحوال ـ ثمة الشك فيما إذا كان من الواجب اعتبار هذه التعميمات موضوعية أو ذاتية، وصفية أو إرشادية. والرأى المقبول ـ على نحو عام ـ يكمن فى أن الارتباط قائم، وأنه ـ و إن لم يكن مطردا ـ فهو حميمى. ولربما يختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى، ولربما حدث التغير على نحو أكثر عمومية ـ داخل الحضارة الواحدة، فتظهر أنماط مختلفة من التعبير الشعرى، وتتطور، ليتم التخلى عنها. وبصورة واضحة، لابد من تنوع أكبر ضمن سياقات الحضارات المختلفة. وقد يكون تحقيق هذه الاختلافات مفيدا، إذا ما تم بإدراك لحدوده. ولم يكن متوقعا من تحليل «سوينبرن» أبيات «سافو» الموجهة إلى «آتيس» أن يقدم أساسا لإجابة عن سؤال حول العلاقة الجوهرية بين الشعر والعاطفة. ويمكن له ـ مع ذلك ـ أن يوسع من إدراك القارئ لكلتا الشاعرتين، من خلال التبصر النافذ فى جذورهما، وعلى نحو أكثر مباشرة توضيح التقليد الأدبى والتقنيات الشعرية التى استخدمتها كل منهما.

والتأمل المتعمق فى هذا النمط ضرورى لإدراك الشعر العربى القديم، الذى ينتمى إلى تراث محكم الترابط على نحو غير معهود ـ كليا ـ بالنسبة إلى الغرب. والمشكلة ـ فى أبسط صياغاتها ـ تكمن فى أن من يفهمون مايقوله الشعراء لاتزال لديهم صعوبة فى إدراك لماذا يقولونه. والمسألة ـ بالطبع ـ ليست جديدة، وقد أنجز الكثير من العمل عليها. ومن المفترض ـ هنا ـ الإضافة إلى هذا العمل، بدراسة بعض مقطوعات «العاطفة / التقليد» ذات العلاقة المتبادلة، فى أعمال شاعر منفرد. ولايمكن تطبيق نتائج مثل هذه الدراسة المحدودة ـ إلا بالتقدير الاستقرائى الخطر ـ على أى مؤلف آخر، إلا أن التعميمات فى هذا المجال، التى تعتمد على أى شئ آخر سوى الدراسات التفصيلية للشعراء الآحاد، هى ـ على النحو نفسه ـ بلا قيمة حقيقية.

---

*ترجمة: رفعت سلام، شاعر وناقد مصرى.

والشاعر الذى تعنى به هذه المقالة هو الأعشى ميمون بن قيس، الذى يقع تاريخ وفاته بعد سنوات من الهجرة[1]، ويندرج - عموما - ضمن الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية، والتوجهات التى يتبناها يمكن اعتبارها - من زوايا عدة - نموذجية بالقياس إلى الشعر الجاهلى عامة. ومع ذلك، فالدليل على هذه المسألة الأخيرة - أو نقيضه المفحم - لابد أن يستند إلى دراسات أخرى، وهو مالايتصل - على نحو مباشر - بدراستنا هذه. وهنا، لابد من ذكر مسألة عامة واحدة - باختصار - فيما يتصل بديوانه. فبراهين الجدل الهوميرى - التى قدمها طه حسين فى كتابه (فى الشعر الجاهلى)، لتثير الشكوك فى أصالة الشعر الجاهلى - تتسم بمشروعية محدودة، ولا تحتاج المناقشة التى أثارتها إلى أن نجملها من جديد. ومع ذلك، فحتى لو كان من المقبول أن التعميمات المتعلقة بانتحال هذا الشعر ليست صحيحة، فلا يمكن اعتبار أى بيت أو قصيدة أو ديوان فوق مستوى الشك. وفى حالة الأعشى، فإن «كاسكيل» يعتبر «الجزء الثانى كله - تقريبا - من ديوانه» نتاجا لـ «تلاميذه ومنقحيه (المسيحيين؟) المجهولين»، ويضيف قائلا: إن «الجزء الأول - أيضا - يتضمن الكثير من القصائد غير الأصيلة»[2]. ولاتحتاج هذه المشكلة إلى المناقشة التفصيلية، برغم أنه من الجدير بالملاحظة أنه لم يتم اختبار مقنع تماما للأصالة، أو - ربما - تطبيقه على هذا الشعر، وأن هذه القصائد - على نحو ما تلاحظ مارى باتسون - «إذا ماكانت قد تشوهت على يد الكتبة والناسخين طوال قرون، وهو الادعاء الموجه - كثيرا - ضد الشعر الجاهلى - فلابد أن يكون هؤلاء الكتبة والناسخون من ذوى الذوق الشعرى الرفيع»[3]. وفى حدود غرض المقالة الحالية، فإن الأبيات والقصائد المنتحلة لو كانت قد أقحمت - عمدا - على الأعشى، آنذاك، برغم احتمالية اختلاف المحتوى العاطفى للتقاليد المستخدمة، فإن التقاليد نفسها هى - على نحو مسلم به - التقاليد ذاتها التى استخدمها. ولهذا، فمن المنطقى تفسير الإحالات إلى الأعشى - هنا - كإحالة إلى «مدرسة الأعشى»، على نحو أشمل، لكن هذه المسألة لا تؤثر - أبعد من ذلك - على هدف الدراسة.

فى مرحلة مبكرة - افتراضا - من تطور الشعر العربى، تم الارتقاء بالحب - أو التقليل منه - إلى صدر القصيدة. وطالما أن الحب هو الذى يقدم المنطلقات الشعورية الأكثر وضوحا للشعر، فقد يكون من المناسب أن نبدأ بتناوله فى مناقشتنا الحالية. ويتبع شعر الأعشى تقليد مرحلته فى صياغة أبيات الهجاء والحرب فى الزمن المضارع، والحب فى الزمن الماضى. رحلت الحبيبة، وأصبحت أرض الخيام مهجورة:

- بانت سعاد وأمسى حبلها رابا
وأحدث النأى لى شوقا وأوصابا [4]

- ....

شطت على ذى هوًى أن تزارا
- وبانت بها غربات النوى
وبدلت شوقا بها وادِّكارا [5]
- غشيت لليلى بليل خدورا
وطالبتها ونذرت النذورا
- وبانت وقد أورثت فى الفؤا
د صدعاً على نأيها مستطيرا [6]
- لميثاء دار عفا رسمها
فما إن تبيَّن أسطارها
وربع الفؤاد لعرفانها
وهاجت على النفس أذكارها
- ديار لميثاء حلَّت بها
فقد باعدت منكمو دارها [7]
- لميثاء دار قد تعفَّت طلولُها
عفتها نضيدات الصَّبا فمسيلُها [8]

ويمكن الادعاء أن هذا التقليد - الموجود، بالطبع، على امتداد الشعر العربى القديم - يفتقر إلى الدلالة الشعورية الحقيقية، وأن الاختلافات الدقيقة الأخرى فى المعنى - مثل السخرية - تستوجب الملاحظة. ويمكن أن يصدق الحكم الأخير على مرحلة متأخرة؛ إلا أنه لا يبدو أن ثمة شواهد عليه عند الأعشى. ولابد من تأكيد أن التقليد استهلالى؛ حيث لايقدم تعبيرا آنيا عن عاطفة شخصية أثارها حدث خاص، بل يستخدم كمقدمة درامية ترسى توجها قد يتدعم أو يتغير فى بقية القصيدة. فالتوجه الذى يمليه الفراق لابد - على مايفترض - أن يكون توجها للحزن. ويختلف المحتوى

الشعورى من قصيدة لأخرى، لكن يمكن كقاعدة عامة، ملاحظة أن أنماط الصوت فى هذه الأبيات التمهيدية متراتبة بعناية. وثمة نموذج واضح يقدمه حرف المد فى «بانت سعاد»، وهو نفسه الذى استخدمه هوراس فى عمله الشهير ـ بانت سعاد وأمسى حبلها رابا
Venafranos in agros،[٩] لتأكيد الأسف على الملذات التى لم ينلها فى الماضى والحاضر، وعلينا الافتراض أنه الطابع نفسه الذى يريد الأعشى نقله.

وسيكون من المهم أن نستطيع تأسيس رابط بين هذا الأسف على الحب الماضى والحب غير المتحقق دائما لدى الشعراء العذريين. وإذا ماتكشف ذلك ـ تباعا ـ عن تأثيره فى إسبانيا الأندلسية، فيمكن استخدام التقليد كله لتفسير ظواهر «حب القصور Courtly Love» فى أوروبا. وقد تعرضت هذه المشكلة للمناقشة كثيرا، وهى تقع ـ بالأساس ـ خارج نطاق مقالتنا هذه. فهنا، يمكن ـ فحسب ـ ملاحظة أن حلقة الربط الأولى فى السلسلة ـ إذا ماكانت قائمة ـ واهية إلى الدرجة القصوى.

ويضيف الأعشى إلى ماقدمه من الصور الاستهلالية للفراق الأحزان التقليدية للعاشق العذرى. فحبيبته فتاة لن يقع فى حبها أى رجل محظوظ[١٠]؛ فالحب يجلب له الصعوبات والذهول[١١]، والهموم والأحزان[١٢]. وقلبه يقرقع مثل زجاج مكسور لا يمكن أن يلتئم[١٣]، ويعيش كسجين فى انتظار افتدائه[١٤]. وفى اختياره هذه التفاصيل، لا يبذل الشاعر أى جهد بالمرة لتحقيق أى شكل للتفرد الخيالى. بل إنه يطور فكرته عن الحب التعيس على مستوى يفترض ـ ولابد ـ أن يكون مألوفا تماما لمستمعيه. وإذا مااستهدف ذلك التعبير عن شعور شخصى مباشر، فلابد ـ إذن ـ من تنحيته بوصفه تعبيرا عقيما. أما إذا ماتوفر على هدف درامى، فإن حقيقة معرفة المستمعين بكيفية تطور المشهد ـ آنئذ ـ لن تضعف منه.

ومن الواضح أن الاهتمام قد تركز ـ فى هذه المقطوعات ـ على الانحراف بالشعور، أو ـ فى الحد الأدنى ـ تغيير مباشرته. يقول:

أجبير هل لأسيركم من فادى
أم هل لطالب شقة من زاد[١٥]

والشطران مألوفان فى الشعر العربى القديم. فهما لايتطابقان، ولكن الشطر الثانى يستخدم ـ على نحو طبيعى ـ لتأكيد الأول ـ من خلال تكرار النبر. ومع ذلك، فالأعشى ـ هنا ـ لا يحاول تكرار نبر الشطر الأول، الذى يمكن أن يعطى وقعا شعوريا واضحا لفكرة «الأسير»، بل يترك مستمعيه ليوائموا بين الصورتين المتباعدتين لافتداء الأسير وزاد المرتحل. ولا يمكن للاستجابة الشعورية أن تكون فورية، بل لابد أن ترد بمهارة أكبر، مع إدراك الطبيعة الخيالية للبيت. يقول:

أنت سلمى هم نفسى فاذكرى
سلم لايوجد للنفس ثمن[١٦]

وفكرة المحب المحتضر متكررة إلى حد الابتذال، شأنها شأن ماسبق ذكره. ومع ذلك، فقد طرحنا هذه المسألة ـ هنا ـ فى عمومها. أما تأثير البيت فيتحقق ـ جزئيا ـ من الانتقال من فكرة بسيطة إلى تقرير غير محدد، و ـ جزئيا ـ من التوازن الموسيقى الدقيق الناتج عن التلاعب بالنبر والنهاية الوزنية للجملة، ونمط الصوت، وموضوع الكلمة المفتاح «سلمى» و«نفس» فى الشطرين. يقول:

نام الخلى وبت الليل مرتفقا
أرعى النجوم عميداً مثبتا أرقا
أسهو لهم وداعى فهى تسهرنى
بانت بقلبى وأمسى عندها غلقا[١٧]

وبعد وصف المحبوبة، تتواصل القصيدة بتشبيه طويل يبدأ كالتالى:

كأنها درة زهراء أخرجها
غواص دارين يخشى دونها الغرقا
قد رامها حججاً مذطرّ شاربه
حتى تسأسأ يرجوها وقد خفقا

والقاعدة أن التشبيهات يجب أن تركز على نقطة شعورية، إما بتقديمها بأسلوب آخر، وإما بإيجاد تقابل يمكن أن يعمق من الشعور الأصلى. وفى كلتا الحالتين، يتقدم الشاعر إلى هدفه بصورة غير مباشرة، ليتركه للقارئ الذى إما أن يقدر كثافة الشعورالمقصود، وإما أن يسقط عليه شعوره الذاتى، من خلال إدراكه صورة الشاعر. وهذا الطرح غير

المباشرهو المفضل لدى الأعشى، سواء هنا أو ـ كما سنشير فيما بعد ـ فى مقطوعات أخرى لا تستخدم التشبيه. ومن الواضح ـ بالطبع ـ أن تحويل الشعور إلى الغواص قد استخدم لتأكيد السياق الشعورى، إلا أن ذلك يظل غير واضح.

وسيكون من الشائق أن نقارن بين المشاعر المستندة على التقابل بين التقاليد الشعورية لدى كل من الشعر العذرى وشعر الأعشى؛ غير أن ذلك يخرج عن مجال دراستنا الحالية. وقد يكفى ـ هنا ـ أن نلاحظ الموقف العذرى الأساسى، على نحو ما أورده جميل:

فلا أنا مردود بما جئت طالبا

ولا حبها فيما يبيد يبيد[١٨]

والشطر الثانى يجد صداه عند الأعشى:

ألا يا قتل قد خلق الجديدُ

وحبك ما يمح وما يبيد[١٩]

وبالرغم من أن الفعل الماضى قد يوفر أساسا للشعر frauendienst، ولعدم استقرار روح جميل، إلا أن التفانى اللانهائى غائب. ويقدم الشاعر نفسه كصائد؛ وإن لم تكن الطريدة بذات قيمة، فإنه يهجرها. يقول:

أقصر فكل طالب سيمل

إن لم يكن على الحبيب عول[٢٠]

قد تعلمين ياقتيلة إذ

خان حبيب عهده وعدل

أن قد أشد الحبل منه[٢١]

....

ويتباهى بخدعته:

ولقد غبنت الكاعبا

ت أحظ من تخبابها[٢٢]

وبؤرة هذا الحب جنسية، بوضوح. فالشاعر يمضى كبديل لأزواج النساء[٢٣]. وفتياته يلعبن مع رفاقهن[٢٤]؛ وهن رفيقات يحسن المعاملة فى الصباحات المطيرة[٢٥]، وعند الركوب يضعن الوسائد للراكب[٢٦]. وهؤلاء الفتيات ـ كما قد يلاحظ ـ بلا خصوصية شخصية. لكنهن ـ مع ذلك ـ لسن، بالدرجة الأولى، مقاصد جنسية محضة، حيث لا يسمح بأن يسود العنصر الجنسى القصيدة. بل تم تقديمهن ليسمحن للشاعر بأن يلعب دور العاشق المتحقق. وذلك ـ بالنسبة إلى الأعشى ـ جانب ثقافى، لاعاطفى، على نحو ما يمكن أن نرى فى وصفه مباراة الحب الدائرية:

عُلِّقتُها عرضا وعلقت رجلا

غيرى وعُلِّق أخرى غيرها الرجلُ

وعلقته فتاة ما يحاولها

من أهلها ميتٌ يهذى بها وهلُ

وعلّقتنى أخرى ما تلائمنى

فاجتمع الحب حبا كله تبلو[٢٧]

ومن زاوية التفسيرات الاجتماعية لشرح حب القصور، فمن الشائق العثور على اختلافات فى النبرة ـ لدى الأعشى ـ عند الإشارة إلى المرأة الحرة والجارية. وليس غير القليل ـ هنا ـ مما يمكن تقديمه. فهو يستخدم ـ ربما بازدراء ـ كلمة «بغايا»، التى توصف بها المومسات، للإشارة إلى فتيات الرقص فى القصر[٢٨]، بينما يخص فتيات العائلات الكريمة بالصفة «حرة»[٢٩]. ومع ذلك، فثم إمكان محدود للاختيار بينهما ـ على نحو مميز. فالصياغة الأسلوبية مستمدة ـ جزئيا ـ من استخدام الأنماط التقليدية، مثل ما سبق رصده، ومن وجود عنصر درامى أساسى فى الشعر العربى القديم يتحقق من خلال مجموعة من الشخصيات المخزونة، التى تستخدم فى أنماط القصائد المختلفة. وتقدم قصائد الحب مشاهد يلعب أدوارها البطل الشاعر، والبطلة المحبوبة، والرسل بينهما، والخدم، والوشاة، والحرس، والأزواج أحيانا. وكل هؤلاء يشار إليهم فى ديوان الأعشى، وسواء ما إذا كان أى منهم له وجود فعلى أم لا ـ فيما عدا البطل الشاعر ـ فإنه أقل أهمية من الدور الذى يلعبونه فى المشهد.

ويلى هذا المشهد الصورة المستمدة من تقليد الفراق. وقد يفيد مثال واحد فى توضيح ذلك:

فبان بحسناء براقة

على أن فى الطرف منها فتورا

مــبــتلة الخلق مــثل المهــا
ة لم تر شــمــســا ولا زمــهــريرا
وتبـــــرد برد رداء العـــــرو
س رقرقت بالصيف فيه العبيرا
وتســــخن ليلة لا يســـتطيع
نبــاحًــا بهــا الكلب إلا هريرا
ترى الخــزّ تلبســـــه ظاهرا
وتبطن من دون ذاك الحـــريرا
إذا قلدت مــعــصــمــا يارقــيــ
ن فـصّل بالدُّر فـصــلا نضـيــرا
وحَلّى زبرجـــــدة فـــوقـــه
وياقـوته خلت شـيـئـا نكيـرا (٣٠)

ولا تتعلق هذه الصورة بامرأة، بل بالترف، حيث الأريج والحرير والمجوهرات والأنوثة موضوعة فى مقابل عالم الحر والبرد القاسى. ولم يكن مقصوداً لمشاعر الشاعر ـ بوصفه عاشقا أن تكون حقيقية، بمعنى أنه ليس ثمة شخصية حقيقية توجه ـ هذه المشاعر ـ إليها. بل يلعب دور البطل العاشق، ليكون على المستمعين أن يبتهجوا له لنيله امرأة بمثل هذه الفتنة، أو يحزنوا له على فقده لها.

ومن الشائق ملاحظة القصيدة الأولى فى ديوان الأعشى، حيث المرأة المخاطَبة لها وجود فعلى. تقول القصيدة:

يا جــارتى بينى فــإنك طالقــة
كــذاك أمــور الناس غــاد وطارقــة
وبينى فـإن البين خيـر من العـصـا
وألا تزال فـــوق رأسك بـاركـــة
ومــا ذاك من جــرم عظيم جنيــتــه
ولا أن تكونى جـئت فـينا ببـائقـة
وبينى حـصـان الفرج غيـر ذميـمـة
ومـوموقـة فـينا كـذاك ووامـقـة
وذوقى فــتى قــوم فــإنى ذائق
فــتــاة أناس مـثل مـا أنت ذائقـة
فـقـد كـان فى شبـان قـومك منكح
وفـتـيـان هزان الطوال الغـرانقـة (٣١)

وهى قصيدة شخصية متميزة، لافتقارها إلى أى شعور قوى من أى نوع ـ الحب، الكراهية، الازدراء، الغيرة، الغضب، أو أى شعور آخر. وكما فى القصائد غير الشخصية، فإن الأسلوب غير توكيدى، عن عمد. والواقع أن الاختلاف بينهما وبين القصائد غير الشخصية ـ حيث يؤدى الشاعر أحد أدواره التقليدية ـ لا يكمن، فيما يبدو ـ فى الموقف ولا فى المشاعر؛ بل فى حقيقة أن القصيدة ليست معنية ـ بالدرجة الأولى ـ بالشاعر نفسه. وعلى نحو ما هو واضح، فإنه هو الذى يستخدم الأمر، ويكشف عن نيته فى الزواج من جديد. ومع ذلك، فبقية القصيدة مركزة على الزوجة المطلقة، بصورة مباشرة، لامن خلال تقنية الوصف، التى سبق ملاحظتها، بما يجعلها شخصية مغلوبة على أمرها فى مشهد درامى.

ولايزيد الشاعر عن أن يعبر عن رغبته فى التغيير، وذلك ما يربط بينه وبين الأنماط الأعم من التغيير التى يمليها تعاقب الليالى والنهارات؛ وهى فكرة متكررة ـ بأشكال متنوعة ـ فى شعره، وترتبط ـ فى أوضح نماذجها ـ بإحدى مراحل دورة الحياة للبطل الشاعر التقليدى، مرحلة العاشق المسِن. يقول:

وقـــد قـــالت قــتــيلة إذ رأتنى
وقـــد لا تعــدم الحــسناء ذامــا
أراك كــبــرت واســتــحــدثت خلقــا
وودعــت الـكـواعــب والمدامـــــا
فــإن تك لمتى ياقـــتل أضـــحـت
كــأن على مــفــارقــهــا ثغــامــا
....
فـــــــإن دوائـر الأيـام يـفـنـى
تتابع وقـعـهـا الذكـر الحـسامـا (٣٢)

وأنكرتنى ومـا كـان الذى نكرت

من الحـوادث إلا الشـيب والصلعـا

قـد يتـرك الدهر فى خلقـاء راسـيـة

وهيا ويُنزل منها الأعصم الصدعا [٣٣]

رأت عـجـوزاً فى الحى أسناء أمـهـا

لداتى وشـبـان الرجـال لداته [٣٤]

ومن بين أوائل النماذج المعروفة لهذه الفكرة فى التراث الأدبى الغربى: ميمنيرموس «Mimnermus» الذى صنف ملذاته: «الحب السرى، الهدايا الجميلة، السرير»، وكتب فى بساطة: «عندما ينتهى اهتمامى بهذه الأشياء، لابد أن أموت»[٣٥]. وربما كان هذا البيت ساذجا، لكنه ينجح فى نقل شعور شخصى مكثف. وبديلا عن هذا الشعور، لدينا ـ عند الأعشى ـ تنويعات على تطور الشخصية المختزنة، ويكون لنا أن نتوقع التمييز بين صوته الخاص وصوت شخصيته حيثما يكتب بصورة «سيرذاتية»:

مـضى لى ثمـانون من مـولدى[٣٦]

ولكنه يلى ذلك ببيت تقليدى خالص، لا أثر فيه لأية خصوصية:

فـأصـبـحت ودعت لهـو الشـبـا

ب والخندريس لأصـحـابهـا

ومن الواضح أنه ـ فى استخدامه تقليد المحب العجوز ـ لا يبدى اهتماما بتقديم أى تعبير شخصى مباشر. وعلى نحو مميز، يظهر الزمن فى شعره كمفهوم كونى يؤثر على الجنس البشرى عامة، لا على الفرد وحده. وفى بعض الأحيان، يستخدم المدخل التاريخى:

أو لم تر حـجـراً وأنـ

ـت حكيـمـة ولما بهـا

إن الثـعـالب بالضـحى

يلعبن فى أبوابهـا [٣٧]

يـا مـن يـرى ريمـان أمـ

ـسى خـاويا خـربًا كـعـابه

أمـسى الثـعـالب أهله

بعـد الذين همـو مـآبه [٣٨]

وثمة تشابه وثيق مع هذا المطلع فى أبيات «بروبيرتيوس»:

heu vei veteres! et vos tum regna fuisti

Et vestro Posita est aurea sella foro.

Nunc intra muros Pastoris bucina lenti

Cantat et investris os sibus arva metunt.[٣٩]

وقد بذل «بروبيرتيوس» جهدا شاقا فى تدقيق أبياته، على نحو ما يمكن تلمسه فى أنماط حروف اللين وحروف السكون. ولا تقل صورة الأعشى غرابة عن ذلك؛ حيث يطرح ابتعاد الإنسان عن الأطلال استنادا إلى حقيقة أن الثعالب لا تذهب ـ هناك ـ للصيد، بل للعب فى وضح النهار. ومع ذلك، فالنص العربى يفتقر إلى القدر نفسه من التدقيق الواضح فى النص اللاتينى، لأن الأعشى لم يعتبره ضروريا لإحداث التأثير المطلوب. وبالنسبة إلى بروبيرتيوس، فهذا التأثير شعورى، على نحو واضح؛ حيث يقدم الطباق بتفصيل تام، محققا لكلا طرفيه الثقل والاعتبار، ليفعم مستمعيه بشعور الحزن الشفيف على المجد الغارب. ويستدعى الأعشى الموقف إلى ذهن مستمعيه، لكنه يعبره، فيتركهم ليشبعوا ـ هم ـ هذا الشعور.

ومن المغرى أن نرى الزمان والمكان يرتبطان معا بوصفهما من الموضوعات التى تقزم الفرد [٤٠]. فخلال زخرفته لتقليد الحبيب الغائب، يأتى بواحد من أفضل أبياته:

رب خـرقٍ من دونهـا يخـرس السـفـ

ر ومـيـل يفـضـى إلى أمـيـال [٤١]

فالصحراء ملأى بالأشباح[٤٢]، وثمة مدن مهجورة فى القفر يخشى الأدلاء الذهاب إليها، وحيث لاصوت سوى صرخة البومة المنذرة بالشر[٤٣]. ورغم ما قد يتكشف عنه ذلك من عدائية، إلا أن مواجهته ممكنة بفعل الشاعر، فى

شخصيته كرحال جسور يمضى إلى حيث لا يجرؤ غيره، ليقدم إلى مستمعيه ـ مرة ثانية ـ نوعا من الإشباع البديل. ومع ذلك، ففى مواجهة الزمن والتغيرات التى يحدثها، ليس ثمة من دفاع إنسانى. والملاحظ أن أهمية الدور الذى يلعبه الأعشى ـ فى إشاراته الكثيرة إلى ذلك ـ تضعف، بصورة واضحة. ويمكن الاحتجاج بأنه ـ فى هذه السياقات ـ إنما يتحدث بلسان «العجوز الحكيم»، ولكن الرسالة ـ حتى لو كان ذلك صحيحاً ـ هى ما يهم المستمعين، لا المشهد الدرامى. وهى رسالة ـ اتساقا مع طابع بقية الشعر ـ عامة:

والدهر يعقب صالحا بفساد [٤٤]

لعمرك ما طول هذا الزمان
على المرء إلا عناء معن
يظل رجيما لريب المنون
وللسقم فى أهله والحزن
وهالك أهل يجنونه
كآخر فى قفرة لم يجن [٤٥]

وقد تحولت تعليقات الأنا إلى تعميمات:

ولكن أرى الدهر الذى هو خاتر
إذا أصلحت كفّاى عاد فأفسدا
شباب وشيب وافتقار وثروة
فلله هذا الدهر كيف ترددا [٤٦]

فالماضى قد ولى على نحو نهائى، ويستخدم الأعشى ـ هنا ـ إحدى صوره المفضلة، صورة الزجاج المهشم [٤٧]. وتبدلات الحظ تقدم بما هو أقوى من الطبيعة ذاتها:

والأرض حمّالةٌ لما حمّل
اللهُ وما إن ترد ما فعلا
يوما تراها كشبه أردية الـ
خمس ويوما أديمها نغلا
أنشالها الخف والبرائن والـ
حافر شتى والأعصم الوعلا

والناس شتى على سجائحهم
مستوقحا حافيا ومنتعلا [٤٨]

وهناك كثير من مقطوعات الشعور/ التقليد عند الأعشى، التى تستحق التحليل. فهو يعرف بأنه شاعر الخمر الذى يحتفى به فى سلسلة من المشاهد الدرامية النموذجية؛ وإلا فإن تناوله يتم من خلال أوصاف عامة تسمح للقارئ بتفسيره ـ موضوعيا ـ على النحو الذى يميل إليه. ولديه بعض الأبيات الجميلة التى تتناول الحرب والكراهية، وقصيدة يتراجع فيها عن هجاء سابق له، وتتميز بأنه لا يقدم فيها أى اعتذار شخصى، بل ملاحظات لا غير: «جاءت بى الأشياء لك» [٤٩]. ودراسة كل هذه الأنماط ستمثل قفزا على حدود مقالة محدودة كهذه، لكن من الممكن لها أن تدعم ما تم استخلاصه من هذا البحث. فشعر الأعشى يرتكز على مجموعة من التقاليد التى يفرضها مدخل شبه درامى إلى الموضوعات المختلفة التى يعالجها، ورغم أن الشاعر يبدو كأنه ينطق بلسان الشخصية propria persona، وهو لا يمثل شعر الذات فى الغنائية الأوروبية، بل شعر المونولوج، أو الحوار الدرامى. ولا ينتقل الشعور ـ عامة ـ على نحو مباشر، لكنه يتحد والمستمع أو يستمده المستمع من السياق. وهو ما ينطبق ـ بوضوح ـ على شعر الحب، غير أن المدخل إلى المحتوى الشعورى لفكرة ما يمكن التماسه فى معالجة الموضوعات اللاشخصية من قبيل موضوعات الزمان والمكان. وقد تكون ملائمة للتقاليد الدرامية، لكنها حين تشكل موضوعات شعرية مستقلة، فإنها تتحول ـ شعوريا ـ إلى تعميمات متماثلة.

وذلك ما يتخطى الحدود المعقولة لهذه الدراسة. وإذا كان من الضرورى ـ أو الممكن ـ تفسير ظاهرة من هذا النوع، فلابد من استقصائها خلال دائرة واسعة من المؤلفين. ومع ذلك، فالافتراض الذى يستحق الملاحظة ـ هنا ـ هو أن القصائد الشخصية العربية المبكرة قد فقدت فى غالبيتها، لأن الرواة لم يهتموا بحفظها [٥٠]. ويمكن اعتبار بقاء القصائد الشخصية المتاحة الآن محض مصادفة. لكن ذلك لا يفسر ـ أولا يتضمن ـ معالجة الشعور الشخصى فى القصائد التى وصلتنا. ويمكن طرح ملاحظتين ـ هنا ـ للبحث فيما بعد. أو لا، أنه لابد من تأكيد أن القصائد غير القبلية للأعشى،

التى نتناولها، تمثل شعر التحامى Patronage فهو يكتب عن غايته من حيث هو شاعر:

وغـــريبـــة تأتى الملوك حكيـــمـــة

قـد قلتـهـا ليـقـال من ذا قـالـهـا (٥١)

ومن الواضح أن ذلك يؤثر ـ بالضرورة ـ فى نمط الشعر؛ بحيث لا يمكن استبعاد التأثير على أنه سطحى. ولا تنتج غنائيات بندار ـ الموجهة إلى من يرعونه ـ المشاعر الشخصية نفسها لغنائيات سافو وألكايوس، وهو الشرط الذى أثر على الأعشى، بالضرورة. والملاحظة الثانية أكثر إثارة للجدل. فأحد أبياته يقول:

ياليـتـهـا وجـدت بى مـا وجـدت بهـا

وكـان حب ووجـد دام فـاتفـقـا (٥٢)

ويفتقر التأليف المعجمى العربى إلى مستوى التقدم الذى يسمح له بالتحديد الدقيق لظلال معنى «حب» و «وجد» فى سياق كهذا. ومع ذلك، فيمكن الزعم ـ بمعنى ما ـ أن «حب» لابد أن تكون ذاتية، حيث تنطوى ـ بالضرورة ـ على محبوب ما، فيما يشير المعنى الأولى لكلمة «وجد» ـ بصورة موضوعية ـ إلى شعور المحب. إذن، فشعر «الحب» ذاتى، عن قصد، بما يتوافق مع ماذهبنا إليه فى البداية؛ أما شعر «الوجد» فلا وجود له لدى الأعشى. وفى مرحلة متأخرة، تم اعتبار «الوجد» ـ فى الاستخدام الصوفى ـ فقدانا للتواصل. ولابد من تأكيد أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين هذه الملاحظات، لكنها تفيد ـ على الأقل ـ فى افتراض أن الأعشى ـ وربما الشعراء العرب الأوائل عادة ـ كانوا يعتبرون المشاعر الشخصية ـ فى النظر الموضوعى ـ أشياء لا يجب ـ أو لا يمكن ـ التواصل معها. وإذا ما كان لمثل هذه النظرية أن تستند ـ فحسب ـ على argumentum ex silentio، فستعتبر غير كافية. أما إذا ما أثبتتها دراسات أخرى لشعراء آحاد، فإنها سوف تساعد على تفسير ظهور تقاليد الشعر العربى المبكر. وهى التقاليد التى صيغت لإشباع ما لابد أن يكون الشعراء قد اعتبروه حاجة عميقة. وإلى أن ظهر التقليد وتحقق إشباع الحاجة، فلم يكن بالمستطاع إدراك هذا التقليد إدراكا كاملا.

الهوامش:

(١) انظر، l'after 625' A.H.W. Caskell, Al-A'shá' The Encyclopedia of Islam (new edition), Vol. 1 (Leiden 1960); '629'.

وطبعة دار صادر (بيروت ١٩٦٦)، ص٥.

(٢) انظر المرجع السابق.

(٣) Structural Continuity in Poetry' Mouton&Co., 1970, p. 21.

(٤) النص الشعرى للأعشى ـ فى الاقتباسات ـ هو نص انتقائى، مستمد من طبعة R. Geyer (Gibb Mem. N.S. VI, London 1928)، وطبعة دار صادر (بيروت ١٩٦٦). وأرقام القصائد مستمدة من جيير، حتى يعرف القارئ أية مقطوعات يعتبرها كاسكيل منتحلة. وقد أضيفت إحالات الصفحة والبيت إلى طبعة دار صادر. والاقتباس الحالى من Geyer 79، ودار صادر ١ ـ ١٣ .

[ونكتفى ـ فى ترجمتنا العربية هذه ـ بالإحالة إلى الطبعة العربية، طبعة دار صادر، باعتبارها المتاحة بين يدى القراء العرب ـ المترجم].

(٥) صادر ١ ـ ٨٠ .

(٦) صادر ٤ ـ ٨٥ .

(٧) صادر ٦ ـ ٨٩ .

(٨) صادر ١ ـ ١٣٤ .

(٩) انظر: Odes, 3.5.55.

(١٠) صادر ٤ ـ٦٢ .

(١١) صادر ٢ ـ ١٧٣ .

(١٢) صادر ١ ـ ٢١٤ .

(١٣) صادر ٨ ـ ١٩٦ .
(١٤) صادر ١ ـ ٧٦ .
(١٥) صادر ١ ـ ٥٠ .
(١٦) صادر ١ ـ ٢١٥ .
(١٧) صادر ١ ـ ١٢٤ .
(١٨) **ديوان جميل**، دار صادر، (بيروت ١٩٦١)، ٩ـ ١٥ .
(١٩) صادر ١ ـ ٦٢ .
(٢٠) صادر ١ ـ ١٧٢ .
(٢١) صادر ٢ ـ ١٧٤ .
(٢٢) صادر ١٢ ـ ١٦ .
(٢٣) صادر ٤ ـ ٥٨ .
(٢٤) صادر ٧ ـ ١١٣ .
(٢٥) صادر ٥ ـ ١٤٥ .
(٢٦) صادر ٧ ـ ١٤٠ ، وقارن شرح **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، طبعة محمد عبد الحميد (الطبعة الثانية ١٩٦٠) ص٢٩٨ .
(٢٧) صادر ١٤٥ .
(٢٨) صادر ٥ ـ ١٦٧ .
(٢٩) صادر ٤ ـ ١٢٦ .
(٣٠) صادر ٦ ـ ٨٦ .
(٣١) صادر ١ ـ ١٢٢ .
(٣٢) صادر ٥ ـ ١٩٠ .
(٣٣) صادر ٢ ـ ١٠٥ .
(٣٤) صادر ٣ ـ ٣٠ .
(٣٥) انظر: **The Oxford Book of Greek Verse** (O.U.P. 1942) no. 118.
(٣٦) صادر ٥ ـ ٢٥ .
(٣٧) صادر ٨ ـ ١٦ .
(٣٨) صادر ١٣ ـ ٢١ .
(٣٩) انظر: Propertius 4. 10. 27.
(٤٠) «إنني مدرك أن الزمن ، من حيث هو عملية تغير دائمة، لا يتراجع إلى الوراء. وهذه العملية ـ إذا ما ترجمناها إلى مصطلحات مكانية، فإنها تتحول ـ بصورة طبيعية تماما ـ إلى رحلة». **W. H. Auden, "The Quest Hero" Tolkien and the Critics** . (University of Notre Dame Press, 1970) p.45.
(٤١) صادر ٦ ـ ١٣٦ .
(٤٢) صادر ٥ ـ ٨٧ ، ٤ ـ ٤٧ .
(٤٣) صادر ١٣ ـ ١٠٦ .
(٤٤) صادر ١٠ ـ ٥١ .
(٤٥) صادر ١٠ ـ ٥١ .
(٤٦) صادر ٣ ـ ٤٥ .
(٤٧) صادر ٣ ـ ٥٨ ، ٢ ـ ١٢٧ ، ٤ ـ ١٦ .
(٤٨) صادر ٣ ـ ١٧٠ .
(٤٩) صادر ٦ ـ ١٠٣ .
(٥٠) انظر: Bateson, **op. cit.**, p. 35.
(٥١) صادر ١ ـ ١٥١ .
(٥٢) صادر ٣ ـ ١٢٤ .

قراءة فى رائية عمر بن أبى ربيعة

عادل سليمان جمال*

أسهم العرب فى نقل التراث الإغريقى مساهمة يدين لها العالم الأوروبى؛ إذ من خلال ترجمة هذا التراث من العربية إلى اللاتينية اطلع الأوروبيون على الثقافة اليونانية وارتكزت عليها نهضتهم الفكرية والأدبية[١]. ولكن هذه المساهمة فى النقل غطت إلى حد ما على ما ساهم به العرب أنفسهم خلقا وابتداعا فى مجالات الأدب. فقد اعتبر ما كتبه العرب عن كتاب أرسطو (POETICS) مجرد تعليق عليه أو تلخيص له، وأى خروج عن النص كان، لا جرم، تشويها له أو سوء فهم، على أقل تقدير[٢].

ولكن من المحقق أن فلاسفة العرب ونقادهم اهتموا فى (كتاب الشعر) لأرسطو بالوسائل والمعايير الفنية المطابقة لأدبهم أو المشابهة له، فليست أعمالهم ـ إذن ـ مجرد ترجمة، وإنما إيجاد نوع من «التوافق» بين الفكر اليونانى والأدب العربى[٣]، وذلك مباين لما حدث فى الفكر الأوروبى بعد ترجمة الكتاب إلى اللاتينية سنة ١٤٩٨، فقد أثر (كتاب الشعر) على الأدب الأوروبى ونظرياته النقدية تأثيراً عميقا.

* أستاذ الأدب العربى بجامعة أريزونا.

وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الأدب العربى. فإذا قبلنا أن نظرة العرب لكتاب الشعر كانت نظرة موازنة ومقابلة، فلاشك أننا سنجد ضربا من التشابه بين (كتاب الشعر) و الشعر العربى فى بعض مناحيه. فمثلا، يتناول (كتاب الشعر)ـ فيما يتناول ـ بالتحليل المأساة Tragedy والشعر الملحمى Epic poetry ويخلو الشعر العربى القديم من هذين الفنين حسب تحليل أرسطو لهما، ولكن الشعر العربى ليس خلوا من الشعر القصصى الذى يمت إلى شعر الملاحم بصلة قوية ولو من ناحية الشكل. وفى شعر الملاحم ـ وهو قصصى الطابع ـ نجد موضوعين متمايزين: وهما شعر البطولة وشعر الحب، وكلاهما شائع فى الشعر العربى منذ أقدم عصوره.

وسوف يحاول هذا المقال أن يوضح أن هذين الفرعين من الشعر الملحمى متأصلان فى الشعر العربى (وإن كانا من الوضوح بمكان، ولكن لم نعتد أن ننظر إليهما على أنهما يمتان إلى شعر الملاحم بصلة)، وأن خصائصهما المميزة، كما شرحها أرسطو ونقاد الغرب من بعد، متوافرة بطوابعها القصصية فى الشعر العربى، خاصة فى رائية عمر التى سأتناولها بالتفصيل مقارنا بينها وبين بعض الشعر القصصى

الغربى، آملا أن تتضح خلال ذلك الدرجة الرفيعة التى وصل إليها الشعر العربى خلال القرن السابع الميلادى، بينما كان الشعر الغربى يتعثر فى أولى محاولاته؛ وهى قصيدة Beawulf التى نظمت حوالى سنة ٧٠٠ ميلادية.

ـ ٢ ـ

من أهم الموضوعات التى عالجها الشعر العربى، شعر البطولة أو الحماسة. وغنى عن البيان أن النزاع القبلى يضرب بجذوره إلى أعماق تاريخ الجزيرة العربية، وشن الشعراء المعارك بأقلامهم وألسنتهم بقدر ما خاضها المحاربون بسيوفهم وأسنتهم. فالشعر المرتبط بأيام العرب فى الجاهلية شعر يعبر عن البأس والشدة، والعزم والحزم، والصبر والتجلد، والفخر بأمجاد قائله ومآثر قبيلته، وهو ـ فى آن ـ يفيض بالوعد والوعيد لخصومه وأعداء عشيرته. ولما جاء الإسلام وجعل العرب أمة واحدة خفتت أصوات القبائل إلى حين، ولم تعد خصومة الشاعر/ البطل مبعثها قبليا، وإنما استثارتها العقيدة الدينية، وربما حارب أفراد قبيلة ما بعضهم بعضا، وقاتل الفرد مع عدو الأمس أخاه أو أباه. ويكفى أقل نظر فى شعر المغازى[٤] لنرى مصداق ذلك. وهو شعر حل فيه الفخر بالأمة والدين الجديد محل التعصب للقبيلة والتيه ببعض مثلها التى جاهد الإسلام فى هدمها. وزاد هذا الشعور حدة فى شعر الفتوح. واجه العرب أمما أكثر منهم قوة وأشد بأسا وجيوشها أكثر تنظيما، ولكنهم دكوا عروشها دكا، واستماتوا فى الدفاع عن دينهم الجديد ونشره، وأحبوا الموت كما أحبت بعض الأمم الخمر والحياة. وقصص البطولة التى شاعت عن بعض شعراء الفتوح لا تفارق، إن لم تفق، ما ألفناه فى قصص حروبهم فى الجاهلية، مثلما نجد فى أخبار أبى محجن الثقفى، وعمرو بن معد يكرب الزبيدى والقعقاع بن عمرو[٥]. وقد عقد صديقى وزميلى المرحوم النعمان القاضى فصلا فى كتابه القيم (شعر الفتوح) بعنوان «أحاديث البطولة بين الواقع والأسطورة» أبان فيه أن بعض قصص البطولة خلال هذه الحروب بعد مع الخيال ـ فى بعض جوانبه ـ عن الواقع الحقيقى إلى الأسطورة الخيالية، وصور الفرسان المسلمين فى صورة فذة عجيبة[٦].

هذا عن الموضوع الأول الذى يتميز به شعر الملاحم. أما الموضوع الثانى ـ كما ذكرت آنفا ـ فهو الحب؛ خاصة الحسى منه، فلهذا الضرب من الشعر نصيب موفور فى كل عصور الأدب العربى، ويمثله خير تمثيل فى العصر الجاهلى امرؤ القيس والأعشى. ووصف هذا الأخير علاقاته بكل أنواع النساء: النبيلات منهن، وغوانى الحانات، وكان ذا ولع خاص بالنساء المتزوجات، يخادع أزواجهن ليصل إليهن. يقول[٧]:

فظللت أرعاها وظل يحوطها
حتى دنوت إذا الظلام دنا لها

فرميت غفلة عينه عن شاته
فأصبت حبة قلبها وطحالها

ويقول عن أخرى[٨]، وسماها تيّا:

ومثلك معجبة بالشبا
ب صاك العبير بأجسادها

تسديتها عادنى ظلمة
وغفلة عين وإيقادها

فبت الخليفة من زوجها
وسيد تيا ومستادها

أما امرؤ القيس، فلم يحتج إلى أن يغافل أحدا؛ فقد أتاح له ملك أبيه أن يجاهر بغيه وأن يعبث دون خوف أو حساب لمغبة عواقب، وأبياته من لاميته فى هذا الشأن متعالمة مشهورة[٩]:

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا
ورضت فذلت صعبة أى إذلال

فأصبحت معشوقا وأصبح زوجها
عليه القتام سيىء الظن والبال

يغط غطيط البكر شد خناقه
ليقتلنى، والمرء ليس بقتال

اتصال أيام العرب فى الجاهلية من ناحية، وغرق أهلها فى لذات الحس من خمر ونساء من ناحية ثانية، وعبقرية

الشعر فيها من ناحية ثالثة؛ كل ذلك أدى إلى ازدهار هذين الموضوعين اللذين هما من جوهر الشعر الملحمى: شعر البطولة وشعر الحب، وقد وضع طرفة جماع ذلك كله فى أبيات من معلقته المشهورة. يقول[١٠]:

فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى
وجدك لم أحفل متى قام عودى
فمنهن سبقى العاذلات بشربة
كميت متى ما تعل بالماء تزبد
وكرى إذا نادى المضاف محنبا
كسيد الغضا نبهته المتورد
وتقصير يوم الدجن، والدجن معجب
ببهكنة تحت الخباء المعمد

وفى أشعار كثيرة ترتبط قصص البطولة بقصص الحب، مما يعرف بـ «آداب الفروسية»[١١]. وقد أمدت بطولة عنترة وقصة حبه لابنة عمه عبلة الكتاب فيما بعد ليصوغوا ملحمة شعبية رائعة، بلغت فى إحدى طبعاتها، (سيرة عنترة[١٢] القاهرة ١٨٨٩ ـ ١٨٩٣) اثنين وثلاثين جزءا.

يقول W.A. Clouston فى مقدمته لتعريف القارئ الإنجليزى بالشعر العربى:

«من المحتمل جدا أن تكون «سيرة عنترة» وراء ظهور شعر «آداب الفروسية» الذى شاع فى أوروبا خلال القرون الوسطى. لأننا إذا قارنا بعض الأحداث الواردة فى «سيرة عنترة» بمثيلاتها فى ما يسمى بـ Gothic Romance وجدنا تشابها واضحا لا يمكن إنكاره».

وأكد ذلك Sir William Blunt أيضا، فهو يرى أن «مغامرات عنترة الرومانسية هى الأساس الذى قامت عليه أشعار المغامرات الرومانية المسيحية فى العصور الوسطى»[١٣].

ظهر فى إنجلترا فى القرن الرابع عشر نوع من الشعر القصصى لا علاقة له بالبطولة أو الحب مثل: The Vision of pievs plowman وأيضا Chaucer's Canterbury tales وبعد أربعة قرون من هذا التاريخ كتب Wordsworth شعره القصصى عن رجل الشارع وأحداث الحياة اليومية. ولكن، بالمقارنة، نجد أنه شاع فى الجزيرة العربية مثل هذا الشعر منذ القرن السادس الميلادى، وأعنى به شعر الصعاليك فى العصر الجاهلى، فشعرهم يصور أحداث حياتهم القاسية وما فيها من بؤس وشقاء، وبأس ووحدة، وحقد ومرارة، وبأس وقوة، إلى آخر ما وضحه أستاذنا المرحوم العالم الجليل يوسف خليف فى كتابه النفيس (الشعراء الصعاليك)[١٤]. ويغلب على شعرهم الطابع القصصى سواء كان مقطوعات أو قصائد مطولة، مثل قصيدة الشنفرى الشامخة لامية العرب، وتائيته المفضلية، وقافية تأبط شرا المفضلية أيضا.

وإذا تجاوزنا العصر الجاهلى والعصر الإسلامى (شعر المغازى والفتوح) إلى العصر الأموى، وجدنا أن الأحوال الاجتماعية والاقتصادية ـ خاصة فى إقليم الحجاز ـ قد ساعدت على ازدهار شعر الحب، فالأموال التى صبت فى حجور الحجازيين هيأت لأكثرهم حياة ميسرة، زاد فى ترفها الجوارى الجميلات اللواتى جلبن من الأقطار المفتوحة[١٥]. وكن جميلات ممتلئات بالحياة، فيهن جزأة وميل للهو، فأسرن لب الرجال ونافسن حرائر النساء فى جذب الرجال[١٦]. فخرجت كثير من الحرائر من ستورهن يتعلمن ويتقن ما أتاحه لهن عصرهن من معارف، وأنشأن «صالونات» أدبية، وترك بعضهن لبس الحجاب[١٧]، ودعون الشعراء لنظم الشعر فيهن. يقول كنانى واصفا هذه «الصالونات»:

«كان يجتمع فى هذه الصالونات رجال على قدر عال من التعليم ونساء من بيوتات شريفة، وجوار أخذن بحظ من الشعر والموسيقى، فيدور بين الجميع نقاش حول الشعر، أو يستمعون للشعراء يلقون قصائدهم أو إلى المغنين يصوغون ألحانا فى شعر هؤلاء الشعراء، أو يستمعون إلى قصص الحب والمغامرات، وإلى طرائف الحكايات. وفى هذه «الصالونات» تلقى الشباب

دروسهم الأدبية ونموا ذوقهم الأدبى، واستمتعوا بصحبة مجتمع مهذب راق»[18].

عاش أكثر الحجازيين فى نعمة ويسر، فأقبل بعضهم على ما أتاحته له هذه الحياة من ملذات، من خمر وموسيقى ونساء. ودعته الحرية التى تمتعت بها النساء، خاصة الجوارى منهن، إلى صوغ مغامراته معهن فى شعر قصصى طريف، ولعل رائية وضاح اليمن خير مثال لما أقول، وهى[19]:

يا روض جيرانكم الباكر

فالقلب لا لاه ولا صابر

قالت : ألا لا تلجن دارنا

إن أبانا رجل غائر

قلت: فإنى طالب غرة

منه، وسيفى صارم باتر

قالت : فإن القصر من دوننا،

قلت: فإنى فوقه ظاهر

قالت : فإن البحر من دوننا،

قلت: فإنى سابح ماهر

قالت : فحولى إخوة سبعة،

قلت: فإنى غالب قاهر

قالت : فليث رابض بيننا،

قلت: فإنى أسد عاقر

قالت :فإن الله من فوقنا،

قلت : فربى راحم غافر

قالت : لقد أعييتنا حجة

فأت إذا ما هجع السامر

فاسقط علينا كسقوط الندى

ليلة لا ناه ولا زاجر

ـ ٣ ـ

ولا شك أن عمر بن أبى ربيعة خير من يمثل هذا الاتجاه. جعله نسبه وشعره وجماله وماله مطمح أنظار النساء. ولست بحاجة إلى توضيح ذلك، فقد كتب عنه الكثير. ولكنى أريد الآن أن أنظر فى رائيته محللا إياها مبينا العناصر القصصية الممتازة التى تشيع فى هذه القصيدة، ولسهولة متابعة القارئ لما أقول، أجد نفسى مضطرا لإثباتها هنا[20]:

١ ـ أمن آل نعم أنت غاد فمبكر

غداة غد أم رائح فمهجر

٢ ـ بحاجة نفس لم تقل فى جوابها

فتبلغ عذراً، والمقالة تعذر

٣ ـ تهيم إلى نعم فلا الشمل جامع

ولا الحبل موصول ولا القلب مقصر

٤ ـ ولا قرب نعم إن دنت لك نافع

ولا نأيها يسلى ولا أنت تصبر

٥ ـ وأخرى أتت من دون نعم ومثلها

نهى ذا النهى لو ترعوى أو تفكر

٦ ـ إذا زرت نعما لم يزل ذو قرابة

لها كلما لاقيتها يتنمر

٧ ـ عزيز عليه أن ألم ببيتها

يسر لى الشحناء ، والبغض مظهر

٨ ـ لكنى إليها بالسلام فإنه

يشهر إلمامى بها وينكر

٩ ـ بآية ما قالت غداة لقيتها

بمدفع أكنان : أهذا المشهر

١٠ ـ قفى فانظرى أسماء هل تعرفينه

أهذا المغيرى الذى كان يذكر

١١ ـ أهذا الذى أطريت نعتا فلم أكن
وعـيـشك أنسـاه إلى يوم أقـبـر

١٢ ـ فـقـالت : نعم، لاشك غيـر لونه
سرى الليل يحيى نصه والتـهـجـر

١٣ ـ لئن كـان إياه لقـد حـال بعـدنا
عن العـهـد، والإنسـان قـد يتـغـيـر

١٤ ـ رأت رجلا أما إذا الشمس عارضت
فـيـضحى، وأمـا بالعشى فـيـخصـر

١٥ ـ أخا سفر جواب أرض تقاذفت
به فلوات فـهـو أشـعث أغـبـر

١٦ ـ قليل على ظهـر المطيـة ظله
سـوى مـا نفى عنه الرداء المحـبـر

١٧ ـ وأعجبـهـا من عيشها ظل غرفة
وريان ملتـف الحـدائق أخـضـر

١٨ ـ ووال كـفـاها كل شئ يهـمـهـا
فليـست لشئ آخـر الليل تسـهـر

*

١٩ ـ وليلة ذى دوران جشـمـتنى السرى
وقـد يجـشم الهـول المحب المغـرر

٢٠ ـ فبت رقـيـبـا للرفـاق على شـفـا
أحـاذر منهـم من يطوف، وأنظر

٢١ ـ إليـهم متى يستـمكن النوم منهم
ولى مـجلس لولا اللبـانة أوعـر

٢٢ ـ وباتت قلوصى بالعـراء، ورحلهـا
لطارق ليل أو لمن جـاء، مـعـور

٢٣ ـ وبت أناجى النفس أين خـبـاؤها
وكـيـف لما آتى من الأمـر مـصـدر

٢٤ ـ فدل عليـهـا القلب ريا عرفـتـهـا
لهـا وهوى النفس الذى كـاد يظهـر

٢٥ ـ فلمـا فـقـدت الصوت منهم وأطفـئت
مـصـابيح شـبت بالعـشـاء وأنؤر

٢٦ ـ وغـاب قـمـيـر كنت أهوى غـيـوبه
وروح رعـيـان ونوم سـمـر

٢٧ ـ وخفض عنى الصوت أقبلت مشية الـ
حبـاب وشخصى خشيـة الحى أزور

٢٨ ـ فحييت إذ فـاجـأتهـا فـتـولهت
وكـادت بمخـفـوض التـحـيـة تجـهـر

٢٩ ـ وقالت وعضت بالبنان : فضحتنى
وأنت امـرؤ مـيـسـور أمـرك أعـسـر

٣٠ ـ أريتك إذ هنا عليك، ألم تخف
وقـيت وحـولى من عـدوك حـضـر

٣١ ـ فـوالله مـا أدرى أتعـجيل حـاجـة
سـرت بك أم قـد نام من كنت تحـذر

٣٢ ـ فقلت لهـا: بل قـادنى الشوق والهوى
إليك، ومـا نفس من الناس تشـعـر

٣٣ ـ فقـالت ، وقد لانت وأفرخ روعـهـا
كـلاك بحـفـظ ربك المتكبـر

٣٤ ـ فـأنت أبا الخطاب غـيـر مـدافع
على أمـيـر مـا مكثت مـؤمـر

٣٥ ـ فـيـالك من ليل تقـاصـر طوله
ومـا كـان ليلى قـبل ذلك يقـصـر

٣٦ ـ ويالك من ملهى هناك ومـجلس
لـنـا لـم يـكـدره عـلـيـنـا مـكـدر

٣٧ ـ يمج ذكى المسك منهـا مـقـبل
نقى الثنايا ذو غـروب مـؤشـر

٣٨ ـ تراه إذا مـــا افـتــر عنه كــأنه
حـــصى برد أو أقـــحـــوان منور
٣٩ ـ وترنو بعـينيـهـا إلى كـمــا رنا
إلى ظبـيــة وسط الخـمـيلة جـؤذر
٤٠ ـ فلمـا تقـضى الليل إلا أقله
وكــادت توالى نجـمــه تتـغــور
٤١ ـ أشـارت بأن الحى قـد حـان منهم
هبـوب، ولكن مـوعـد منك عـزور
٤٢ ـ فـــمـــا راعنى إلا مناد ترحلوا
وقـد لاح مـعـروف من الصبح أشـقـر

*

٤٣ ـ فلمـا رأت من قـد تنبـه منهم
وأيقـاظهم، قـالت: أشـر كـيف تأمـر
٤٤ ـ فـقلت : أباديهم، فـإمـا أفـوتهم
وإمــا ينال السـيف ثأرا فـيـثــأر
٤٥ ـ فقالت : أتحقيقا لما قال كاشح
علينا وتصــديقـــا لما كـــان يؤثر
٤٦ ـ فـإن كـان مـا لابد منه فـغـيـره
من الأمــر أدنى للخـفـاء وأسـتـر
٤٧ـ أقص على أخــتى بدء حــديثنا
ومــا لى من أن تعلمــا مــتـأخــر
٤٨ـ لعلهـمـا أن تطلبا لك مخرجا
وأن ترحـبـا سـربا بما كنت أحـصـر
٤٩ ـ فقامت كئيبا ليس فى وجهها دم
من الحــزن تذرى عـبـرة تتـحـدر
٥٠ ـ فـقـامت إليـهـا حرتان عليـهـمـا
كـسـاءان من خـز دمـقس وأخـضـر
٥١ ـ فقـالت لأختيهـا: أعينا على فتى
أتى زائرا، والأمـــر للأمـــر يقـــدر
٥٢ ـ فـأقـبلتـا فـارتاعـتـا، ثم قـالتـا:
أقلى عليك اللوم، فـالخطب أيسـر
٥٣ ـ يقـوم فـيـمـشى بيننا متنكرا
فـلا سـرنا يفـشـو ولا هو يظهـر
٥٤ ـ فكان مـجنى دون من كنت أتقى
ثلاث شخـوص: كـاعـبـان ومـعـصـر
٥٥ ـ فلما أجزنا ساحة الحى قلن لى :
ألـم تتق الأعـــداء والليل مـــقـــمـــر
٥٦ ـ وقلن : أهذا دأبك الدهر ســادرا
أمـــا تســتــحى أو ترعــوى أو تفكر
٥٧ ـ إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا
لكى يحـسـبـوا أن الهـوى حـيث تنظر
٥٨ ـ فآخر عـهـد لى بها حين أعرضت
ولاح لهـــا خـــد نقى ومـــحـــجـــر

ـ ٤ ـ

يطرح Henry James فى كـتـابه (The Art of Fiction) الأسئلة التالية فى محاولة لتحديد مفهوم الشخصية والحدث: ما الشخصية إن لم تكن تجسيما للحدث؟ وماذا يكون الحدث إن لم يكن تصويرا للشخصية؟ كيف تكون الصورة (المرسومة) أو الرواية بغير شخصية تجسمها؟ إذا رأيت صورة امرأة واقفة ويداها على طاولة أمامها وتراها كأنها تنظر إليك ، أليس هذا حدثا؟ وإذا لم تعتبر ذلك حدثا، فـماذا يكون؟ هذه العلاقة بين الشخصية والأحداث، التى وضحها James بمثال صورة المرأة الواقفة لم يستصوبها Kellog و Scholes فى كتابهـمـا المعروف (The Art of Narrative) ورأيا أن هذه العلاقة إنما تميز كتابات James وبعض من احتذى حذوه، ولكن لا يمكن تعميمها على الرواية[٢١].

وبالرغم من أن الكاتبين قد فسرا بإسهاب مفهوم العلاقة بين الشخصية والأحداث، فإن فكرة James صحيحة فى عمومها فى الفن القصصى. فالشخصية فى العمل الفنى تتصرف بطرق معينة خالقة بذلك أحداثا محددة.

وحين تأخذ هذه الأحداث مجراها، لابد للشخصية أن تتفاعل مع هذه الأحداث، وحين تتعاقب الأحداث وتتصاعد تتكون العقدة (plot)، ومن ثم تصبح الشخصية جزءا من العقدة. ويرى الكاتبان أن العقدة ليست هى الجوهر الأساسى فى الفن القصصى، وإنما هى عنصر يصعب الاستغناء عنه . وروح الفن القصصى الحقة تكمن فى قدرة الكاتب على تصوير الأحداث للواقع من خلال رسم الشخصيات والوصف والتعليق[٢٢].

الشخصيات فى الرائية:

شخصية عمر فى الرائية ليست شخصية عادية مألوفة (typical) كالتى رسمها james لـ (isabel Archer) ولا هى شخصية تقليدية على أنموذج معينarchetypal كالتى جسمها Cervantes (Don Quixote). ولكن شخصية عمر فى الرائية تشبه إلى حد كبير شخصية Achilles ، فالمتأمل فى (الإلياذة) يجد أن Homer قد قدم شخصية Achilles من خلال زاوية محددة، أو قل خصلة معينة، وهى الغضب[٢٣]. وكذلك قدم لنا عمر نفسه من خلال خصيصة معينة، وهى حبه للنساء وسعيه وراءهن رغم ما فى ذلك من مخاطر. من الأبيات : ٣ ـ ٥ يتضح جوهر شخصية عمر. فهو غاضب لأن نعما لم تحقق له الحاجة التى فى نفسه (انظر البيت الثانى). ولكن غضبه منصب على نفسه بقدر ما هو على نعم، فهو فى صراع دائم مع هذه الرغبة المتأصلة فى نفسه (حبه للنساء) وفشله فى التغلب عليها. فعجيب من رجل فى مثل ذكائه وخبرته أن يحيى مثل هذه الحياة المملوءة بالخطر ، التى ـ رغم ذلك ـ لا تنيله ما يريد، فلا الشمل يجمعه بمن يحب، ولا اللقاء ميسور من حين إلى آخر، ولا القرب نافعه لأن الفراق يعقبه مخلفا ألما وعذابا، ولا البعد ـ خلال هذا الفراق ـ ينسيه من يحب. وليست هذه هى المرة الأولى التى يقاسى فيها مثل هذه المشاعر، فقد مر بأشباهها مع نساء أخريات قبل نعم، آه لو يرعوى أو يفكر!.

وشخصية عمر، كما قدمت فى الرائية، تماثل شخصية Achilles فى أنها تفتقد العمق الذى نجده مثلا فى شخصيات Dostoyevsky كما أنها غير متعددة الجوانب كما نرى فى شخصيات Proust. ولكن ذلك لا يعنى أنهما رسمتا بسطحية، فى الواقع هما لا يقلان قوة، وإنما رسمتا ببساطة. وقد أثبت Scholes و Kellogg أن الشخصيات فى الفن القصصى القديم مرسومة ببساطة Flat and Static ، وأن فكرة تطور الشخصية من داخلها وتعقدها لم تظهر فى الفن القصصى إلا حديثا. وكلمة «بساطة» هنا ليست نقيضا لكلمة «قوة» ، وإنما تعنى عدم التغيير؛ فهى ثابتة غير متطورة، ولكنها قوية مع ذلك[٢٤].

ويرى الكاتبان أن أهم جوانب الشخصية هو حياتها الداخلية inward life ، وكلما قلّ ذلك فى رسم الشخصية ، كان على الكاتب أن يستعين بعناصر أخرى كالعقدة ، والتعليق ، والوصف ، والإيحاء واللغة[٢٥]. وفى رائية عمر استعمال ذكى لكل هذه العناصر ، خاصة العقدة، ولكن «نفسيته» (inner life) مقدّمة لنا بقوة وحيوية عن طريق المونولوج interier monologue ؛ حيث تعبر الشخصية عما يدور بداخلها من خلال إدارتها أفكارها فى ذهنها دون التلفُّظ بها. واستعمال المونولوج الداخلى قليل فى الآداب القديمة مثل ما نجد عند Homer فى (الإلياذة) ولكن المونولوج بدأ يتطور ويستخدم استخداما واسعا عندما بدأ الفن القصصى (شعرا كان أو غير شعر) يركز على التمزق الداخلى الذى تعانى منه الشخصية[٢٦] ، فمثلا Medea كما صورها Apollonious ممزقة بين حبها لـ Jason وولائها نحو زوجها، بين ما هى مدفوعة إليه وما هو حق وواجب. وكذلك Dido عند Virgil فى داخلها صراع مرير بين حبها لـ Aeneas والحفاظ على كرامتها واحترامها لنفسها[٢٧].

وكذلك عمر يعانى صراعا داخليا بين رغبته الشديدة للقاء نعم وكرامته التى أهينت ورفضها، إلى أن تجيب عليه. لذا، افتتح القصيدة بعزمه على أن يرحل من مضارب آل نعم. ومنشأ هذا الصراع هو أن حياته تدور فى فلك النساء اللواتى بادلنه إعجابا بإعجاب وسعيا بسعى. ولكن علاقته

بالنساء ـ كما ألحت من قبل ـ تسبب له قلقا وألما ومعاناة ، فلا هو قادر على أن يسلاهن، أو يصبر على فراقهن. وهو غير قادر على الاستمتاع باللقاء ـ إن تحقق ـ لأنه لقاء موقوت يليه فراق ممض. ويحاول عمر أن يضع حدا لهذا الصراع ، فيدخل مع نفسه فى حوار ـ كما فعلت Dido و Medea ـ: إذا كانت علاقاته السابقة مع نساء قبل نعم قد أورثته هما وعانى من القرب كما عانى من البعد ، فلماذا يلقى بنفسه إلى أتون علاقة جديدة مع نعم ؟ أليس الأولى به ـ وهو المجرب الذى قد عجم الأمور أن يقلع عن هذا المسلك أو على أقل تقدير أن ينعم فيه النظر؟ (الأبيات:١ـ٥).

وطريقة أخرى يلجأ إليها عمر ليصور لنا نفسيته ، هى الوصف المباشر عن طريق الكلمات والأفعال ولكن دون تحليل. ونفسية الشخصيات فى قصص Njal مثال جيد لهذه الطريقة (التقنية) ، فكل شخصية ـ حتى أكثرها تعقيدا ـ تقدم لنا فى أسطر قليلة بصفاتها الظاهرة، وهذه الصفات تنم عن جوهر الشخصية. وقد وفق عمر باستخدام هذه الطريقة فى توضيح المزيد من جوانب شخصيته. فمن الحوار الذى دار بين نعم وأسماء (الأبيات : ٩ ـ ١٣) نفهم أن عمر حبيب إلى النساء، قد تيم بعضهن حبه دون أن يرينه، يتتبعن أخبار حياته ليرين أين يكون، عسى أن يلقى به ترحاله فى طريقهن فيظفرن بنظرة إليه أو منه. من هذا الكلام المباشر، نفهم المزيد عن شخصية عمر، أو كما كان يحلو للعقاد ـ رحمه الله ـ أن يقول «مفتاح شخصيته»، فإذا أضفنا إلى ذلك الوصف الخارجى الذى وصف عمر به رجولته، وقوته، وتحمله ، ورداءه المحبر وفرسه الكريم، ازدادت جوانب شخصيته وضوحا.

استخدم عمر هذه الطريقة لتجسيم الشخصيات الأخرى فى قصته، فنفهم مما قاله عن نعم (الأبيات : ٩ ـ ١٣ ، ١٧ ، ١٨) أنها فتاة غنية مرفهة من أسرة كريمة، تميل إلى اللهو والعبث، وتعشق مشاهير الرجال، وتجرى وراء لذاتها، فحين يأتى عمر إلى خبائها ليلا لا تمنعه وتقضى الليل معه، وتباهى بأنها ستحدث أختيها بما كان، تيها وفخرا. فعمر ـ وهو من هو ـ سعى إليها ورغب فى قربها. وهذه الحادثة توضح جانبا من نفسية المرأة فى أى مكان ، فليس بعض النساء يشبهن نعم فقط، بل فى داخل كل امرأة جزء من نعم.

كذلك قدم لنا عمر بقية الشخصيات فى أبيات قلائل، فقريب نعم (الأبيات : ٦ ـ ٨) كاره لعمر، يعز عليه أن يزور نعما ، يتنمر له كلما لاقاه فى الحى ، ويؤلب عليه ويشهر به. وأسماء صاحبة نعم، نفهم من الحوار بينهما أنها كانت على علاقة بعمر وأن وصفها لعمر أوقع نعما فى حبه دون أن تراه. وكذلك أختا نعم قدمتا فى أبيات قلائل، وهما كنعم مرفهتان تحبان اللهو والعبث، ولكنهما أكثر خبرة من نعم وتمكنهما تلك الخبرة من أن ييسرا لعمر طريقة الخروج من الحى سالما بإلباسه بعض ملابسهن والمشى بينهن متنكرا كامرأة.

هذه الشخصيات جميعا لها دور فعال فى وصول عقدة القصة إلى أوج تعقدها.

العقدة (Plot) :

تستند العقدة فى رائية عمر على الصراع الداخلى والخارجى سواء بسواء. وأعنى بالصراع الداخلى ما يحدث داخل نفسية البطل، وبالخارجى ما تواجهه الشخصية من أحداث . وأحداث الرائية تتطور شيئا فشيئا وتتأزم حتى تصل الأزمة إلى ذروتها ، وحين تصل إلى غاية تعقدها تبدأ فى الانفراج والحل لتصل إلى مرحلة التنوير Point of illumination.

تحوى مقدمة القصة (الأبيات : ١ ـ ١٨) كل العناصر التى ستنمو منها الأحداث. ففيها تتضح لنا الشخصيتان الرئيسيتان (عمر ونعم) ، وبعض الشخصيات الثانوية (قريب نعم وأسماء صاحبة نعم) التى توضح لنا العلاقة بين كل هذه الشخصيات . تبدأ المقدمة بالمونولوج الداخلى؛ حيث يدخلنا عمر إلى أعماق شخصيته، كما سبق بيانه. ويحدثنا كيف تعرف على نعم . فأسماء إحدى صواحبه القدامى حدثت نعما عنه، ووصفته لها ـ فيما يبدو ـ وصفا جعل نعما تعشق عمر دون أن تراه عشقا ملك عليها قلبها حتى ظنت أنها ستظل تحبه إلى أن تموت . فظلتا تتبعان أخباره إلى أن علمتا أنه سيمر بـ «مدفع أكنان»، فوقفتا فى

انتظاره. ولكن نعما أصابتها خيبة شديدة حين رأت عمر لأول مرة، رأت أمامها رجلا أشعث أغبر ناحل الجسم ساهم الوجه ، وليس الشاب الوسيم الذى يأسر حسنه القلوب . ولماكانت أسماء هى التى وصفت عمر هذا الوصف لنعم حتى استتب فى خيالها ، حاولت أن تبرر لها الواقع المرير، فأرجعته إلى سفر عمر بالليل والنهار وتعرضه لهجير الشمس وبرد الليل ورمال الصحراء؛ فنحل جسمه واغبر وجهه وتشعث شعره . ويلتقط عمر هذا التبرير أو هذا الاعتذار ـ إن شئت ـ (الأبيات : ١٤ ـ ١٦) ، موضحا لها أنه «رجل» جواب أرض تقاذفت به فلوات، محاولا أن يقلل بذلك من حدة هذه المفارقة الساخرة (irony).

مثل هذه المفارقات سمة من سمات العمل القصصى العظيم، تبرز الانفصال بين المؤلف والراوى. يقول الكاتبان السالف ذكرهما : فى كل عمل قصصى توجد وجهات نظر ثلاث : للشخصيات، وللراوى، وللقارئ (أو المستمع) . ولما نما الفن القصصى وتطور أضيفت وجهة نظر رابعة، وهى الانفصال بين المؤلف والراوى [٢٨] . ويستخدم الكاتب الماهر وجهة النظر الرابعة هذه ، أى المفارقة، لإحداث التأثير المطلوب. وتنشأ المفارقة حين يعرف أحد الشخوص ـ فى موقف بعينه ـ أكثر مما يعرف الآخرون . ومثل هذه المفارقات هى مبعث متعتنا فى الفن القصصى، حيث تتيح لنا أن نرافق الشخصية دون أن نشاركها المصير الذى رسمه لها الكاتب. والمفارقة عند عمر هى هذا التباين بين ما ظنته نعم وواقع ما رأته. وعرفاننا ذلك يجعلنا نتعاطف مع عمر ونشفق من ازدراء نعم له.

هذه المفارقة تساعد على تطور الأحداث ، فعمر غير معتاد على أن تصد عنه النساء. آذى عمر كثيرا هذا الاستفهام الاستنكارى المحموم المتتابع ـ أهذا المشهر ؟ أهذا الذى أطريت نعتا ؟ أهذا المغيرى الذى كان يذكر؟ (الأبيات : ٩ ـ ١١) ، وأصاب كبرياءه . ولكى يرد لشرفه اعتباره، كما يقول أصحاب القانون ، كان لابد أن يجعلها فى عداد من خضعن وأسلمن له قيادتهن. ولكن نعم استهواها سعى عمر وراءها، فتدللت وتمنعت وتجاهلت حتى مجرد الرد على ما سأل (البيت الثانى) فازداد سعيه ، واختلف إلى مكانها، ولكن قريبا لها كان له بالمرصاد وجابهه بما يكره وحض رجال القبيلة ضده، فاستشعر عمر الخطر، وتوقفت زياراته. ولكن كيف السبيل إلى نعم؟ أرسل إليها رسالة مع رسول وزوده بآية حتى تعرف أنه حقا رسول عمر، ولكن نعم تزداد تمنعا، مدركة أنه لن ينصرف عنها إلى سواها. و هنا ينشب صراع داخل عمر (البيت الأول) : هل يرحل مبتلعا هذه الإهانة متقبلا ما منى به من فشل، أم يصمم أكثر من ذى قبل على الوصول إليها حتى تلقى إليه المقاد؟ ولكن طبيعة عمر ـ التى حاولت إيضاحها ـ تشعرنا أنه إلى الحل الثانى أميل، وصياغة البيت الأول تساعدنا على تأكيد هذا الرأى ، فهو يتساءل هل يرحل غدا فى الصباح الباكر ، أم يرحل الآن فى الليل ويغذ السير خلال النهار وسط الهاجرة؟ ولو كان جادا فيما نوى لآثر الرحيل توا ولم ينتظر حتى الصباح.

لا سبيل، إذن، إلا زيارة نعم ليلا ، و هنا يبدأ وسط القصة (الأبيات : ١٩ ـ ٤٢) باستعمال التشويق والإثارة، تبدأ الأحداث فى الظهور والتطور والتعقد، فتبدأ الزيارة فى أول الليل وفيها من الخطر ما فيها ، و«يتجشم» الخطو إليها رغم قرب المكان (البيت : ١٩) ؛ لأن التجشم ليس فى السرى فى حد ذاته، ولكن لما فى الزيارة من مخاطر. يصل عمر إلى سفح جبل أو يفاع، ويترك ناقته فى العراء، ويعتريه هاجس: ماذا يكون لو أن أحد الحراس رآه؟ ولكنه عازم أن يتم ما بدأ ، فيصعد فى الجبل حتى يجد نفسه على حرف منه خطر ، ويتحرك فوق هذا الشفا حسب حركة الحراس حتى لا يرونه فى طوافهم ، متعرضا للسقوط ، مشفقا خلال ذلك كله أن يراه أحد . ويمضى الوقت، ويغيب القمر، وتطفأ المصابيح ، وتخمد النيران ، وينام الناس، فينسل عمر بين الخيام . ولكن أين خباء نعم فى حندس الظلام؟ أى داهية صيلم تكون لو دخل خباء غير خبائها! ولكنه يميز الخباء برياها ونشرها . وتفاجأ نعم ويعتريها الخوف، ويلوح شبح الفضيحة ، ولكنها فى قرارة النفس سعيدة بمجيئه وبتعريض حياته للخطر من أجلها.

وينال عمر ما يشتهيه وتستسلم له نعم وتؤكد أنها له ما دامت تدب فيها الحياة (البيت: ٣٤)، ويمضى الليل ،

وأوقات السرور قصار ، فتنبه الفتاة العاشق الذى أسكرته النشوة وملأه الزهو بترويض «النمرة» أن الوقت قد حان لانصرافه قبل انبلاج الفجر ، ولكنه يساوف ويماطل، فتغريه بموعد آخر تلقاه فيه فى عزور، ولكنه لايزال فى سكرته وانتشائه، وتسرى عدوى ذلك إليها فيغرقان معا فيما هما فيه من متعة. ولكن الفجر يسل سيفه من غمد الغلس ويرمى بأسهم أنواره فى أثناء الخباء، ويموج المكان بالحركة وتشتد الجلبة ، فهو يوم تعزم فيه القبيلة على الرحيل : فمن ذاهب وجاء ، ومن مناد ومجيب. وهنا تصل عقدة القصة أو أزمتها إلى ذروتها ، وتفزع الفتاة وتلجأ إلى عمر تسأله المشورة والنصح ، فلا تجد عنده شيئا شافيا ، فقصارى ما يمكن أن يفعله هو أن يحاول أن يفوقهم هربا ، فإما أن ينجح فى ذلك، وإما أن يقع فى أيديهم فيقتلونه ثأرا لشرفهم ودرءاً للعار. ولا ترضى نعم بهذا الحل ، فسواء نجح عمر فى الهرب أم لم ينجح فسوف تتعرض هى للفضيحة، فكل أفراد القبيلة يعرفون علاقة عمر بنعم ، ولم يأل ذو القرابة جهدا فى التشهير بذلك . فلابد، إذن ، من مخرج آخر يضمن سلامة عمر ولا يجعل سرها يفشو ، فلتلجأ إذن إلى أختيها، فهما أكبر منها سنا وأكثر تجربة، ولعلهما ترحبان سربا بما ضاقت به.

وقد مهد عمر لهذه «اللحظة المخيفة» باستعماله كلمات موحية تنذر بها. ففى البيت التاسع عشر يقول: وقد يجشم «الهول» «المحب المغرر». فانظر إلى كلمة «الهول»، وأين هذا «الهول» ولم تبدأ زيارته بعد ، وهو لا يمكن أن يكون هول الرحلة، فقد كان قريبا من مكان نعم، وزارها مرات ، وهو يقول فى البيت الأول : «أمن آل نعم أنت غاد»، أى أنه بين ظهرانى مكانها . وقوله «المحب المغرر» يوضح أن عمر الذى استهيم فؤاده وغرر به الحب لن يستطيع أن يغلب العقل على القلب ولا الفكر على الهوى فيعشا بصره فلا يرى عواقب بقائه فى خباء نعم حتى الصباح. وفى البيت الثالث والعشرين يقول :

وبت أناجى النفس أين خباؤها؟

وكيف لما آتى من الأمر مصدر؟

فهو لا يعرف أين خباؤها بعد ، وقبل أن يجد حلا لهذه المشكلة حتى لا يدخل خباء امرأة أخرى، يوحى لنا بتوقع مأزق أعتى وأشد، وهوكيف يصدر ، أى يرجع، يعنى كيف سيستطيع الخروج، مما يجعلنا نفكر فى كيفية صدوره (أى خروجه) بعد وروده (أى مشربه وارتوائه)، ولولا أنه كان يهدف إلى التمهيد لهذه «اللحظة المخيفة» لما ذكر لنا «مأزق الخروج»، وهو لم يهتد بعد إلى خباء نعم لدخوله.

وتأتى نهاية القصة لتحل أزمة العاشقين . تذهب نعم إلى أختيها وتقول لهما: «أعينا على فتى» (البيت:٥١)، ولم تقل من هو . وتقبل الأختان فتريان «الفتى» فترتاعان. ومثار الروع هنا ليس وجود الفتى، فهما تعلمان أن هناك رجلا فى خباء أختهما الصغرى، ولكن سبب الروع هنا أن ذلك الفتى هو عمر. كيف استطاعت أختهما الصغيرة الغريرة أن تجعل عمر ـ الذى تسعى النساء وراءه دون جدوى ـ يأتى إليها. وبدافع من الغيرة والحسد والنقمة على عمر تقترحان حلا فيه شئ من العبث والسخرية والإهانة، فتلبسانه ملابس النساء، ولكن عمر لا يبالى ويستمتع بالموقف ويمشى بين النساء الثلاث يختلس النظر إلى ثديّهن ، فالأخت الصغرى نعم كاعب قد نهد ثدياها وإن لم يكتملا بعد، أما الأختان الأخريان فثدياهما ناضجان مكتملان ، ولم تكن مصادفة أن يستعمل عمر كلمة «مجن» ؛ فالمجن ـ وليس كذلك الدرع أو الترس ـ غالبا ما يكون مستديرا، له بروز فى وسطه ، وهكذا كانت صدور الفتيات. ويجتاز عمر وسط إيقاع النهود ساحة الحى إلى السلامة والأمان.

وهكذا ، تنتهى مغامرة عمر الغرامية. والقصيدة بلا شك مثال رفيع للفن القصصى، ووجود مثل هذا الفن فى الشعر العربى يدعونا إلى إعادة النظر فى الفكرة السائدة التى تقول إن شعر الملاحم (كما فسرته هنا) والفن القصصى مقصوران على الأدب الإغريقى، وليس للأدب العربى منهما نصيب يذكر [٢٩] .

ولم يكن أكثر من ترجموا (كتاب الشعر) لأرسطو مجرد نقلة، بل كانوا أيضا نقدة لهذا الشعر فيما يختص بالشعر العربى، فابن سينا مثلا وإن كان عادة ما يقتصر على توضيح الفرق بين الشعر الإغريقى والشعر العربى يلاحظ فى تعليقه أن «الأشعار القصصية» التى تتبع نهج المأساة (tragedy) لها مقدمة ووسط ونهاية [٣٠] ورائية عمر لها

هذه الخاصية ، كما حاولت أن أبين . بل، أكثر من هذا ، فإن كل قسم من القصيدة ـ شأن كل فن قصصى ممتاز ـ له أحداثه التى تأتى فى مقدمته ، ثم التوتر الذى يأخذ فى التصاعد والتطور، ثم الحل[٣١].

فأرجو أن أكون قد أثبت ـ من خلال رائية عمر ـ أن الفن القصصى لم يعرفه الأدب العربى قديما فقط، بل وصل أيضا فى هذا الزمن المتقدم إلى مرحلة رفيعة جديرة بأن تفسح له مكانا مرموقا وسط الآداب العالمية.

الهوامش

(١) R. Walzer. **The Arabic Translations of Aristotle** (Cambridge: Harvard University Press, 1962). F.E. Peters. Aristotle and the Arabs (New york and London, 1968).

(٢) J. Thastsch. **Die Arabiche übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundloge der Kritik des griechischen Texten** (Vienna, 1928).

(٣) شكرى عياد، **كتاب أرسطوطاليس فى الشعر** (القاهرة ١٩٦٧)، **فن الشعر** لعبد الرحمن بدوى (القاهرة،١٩٥٣) . وانظر أيضا بعضا من أهم هذه المصادر وهى: I.M. Dahiyat. **Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle** (leiden: Brill, 1974); D.S. Margoliouth, **Analecta Oriential and Poeticam Aristotlicam** (London 1887), pp. 1-78; S. Afinan, **The Commentary of Avicenna on Aristotle's Potics**, Journal of the Royal Asiatic Society, 1947, pp. 188-90.

(٤) عن شعر المغازى : **المغازى للواقدى** ، تحقيق : مارسدن جونز (مطبعة جامعة أكسفورد ، لندن ، ١٩٦٦)، **السيرة النبوية لابن هشام** . تحقيق: مصطفى السقا وغيره (مطبعة مصطفى البابلى الحلبى ، القاهرة ١٩٥٥).

(٥) انظر : النعمان القاضى : **شعر الفتوح** ، المكتبة العربية : الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥، ص ص : ١٩٧ ـ ٢٣٤.

(٦) المرجع نفسه، ص ص : ٢٨٧ ـ ٢٩٩.

(٧) **ديوان الأعشى** . شرح وتعليق: محمد محمد حسين (نشر مكتبة الآداب بالجماميز ، ١٩٥٠) ، ص : ٢٧.

(٨) المرجع نفسه ، ص :٦٩.

(٩) **ديوان امرئ القيس** . تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم (دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤) ،ص ص : ٣٢ ـ ٣٣.

(١٠) **شرح القصائد السبع الطوال** ، لأبى بكر محمد بن القاسم الأنبارى. تحقيق: عبد السلام هارون (دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣)، ص : ١٩٤.

(١١) انظر مقالة ممتازة بعنوان «الفارس الأسود» : Credric Dover. **The Black Night**, Phylon (Atlanta), 1954, Vol. 15, pp. 41-57, 177-88.

(١٢) محمود الحفنى، **سيرة عنترة** ، (الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دون تاريخ)، انظر خاصة الباب الثانى إلى نهاية الكتاب.

(١٣) عن كلام Clouston وBlunt انظر المقالة المذكورة فى هامش : ١١.

(١٤) يوسف خليف: **الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، انظر خصوصا الفصل الخاص عن الطوابع القصصية فى شعر الصعاليك ص : ٢٧٦ ـ ٢٨٠.

(١٥) شوقى ضيف : **التطور والتجديد فى الشعر الأموى**، دار المعارف، القاهرة ، ط. خامسة ، دون تاريخ ، ص ص : ١٠١ ـ ١٠٤ . انظر أيضا: Reynold Michelson. **A literary History of the Arabs** (Cambridge University Press, 1969),p . 236.

(١٦) **الشعر والغناء فى المدينة ومكة**، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ص : ٦٤ ـ ٦٩.

(١٧) انظر: **الأغانى** (طبع دار الكتب المصرية) ١٤ : ١٦٥.

(١٨) Kh. Kihany. **The Development of Ghazal in Arabic Literature**, Damascus : The Syrian Press, 1950, p.184.

(١٩) **الأغانى** (طبع دار الكتب المصرية) ٦ : ٢١٦.

(٢٠) هى أول قصيدة فى ديوانه، طبع أوروبا.

(٢١) Robert Scholes & Robert Kellog. **The Nature of Narrative**. Oxford University Press, 1975, p.160.

(٢٢) المرجع نفسه ، ص : ٢٣٩.

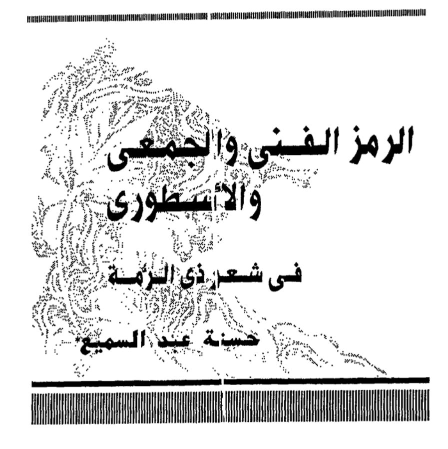
(٢٣) المرجع نفسه ، ص ص : ١٦١ ـ ١٦٢.

(٢٤) المرجع نفسه ، ص ص : ١٦٤ ـ ١٦٥.

(٢٥) المرجع نفسه ، ص : ١٧١.

(٢٦) المرجع نفسه ، ص : ١٨١ .
(٢٧) المرجع نفسه ، ص ص : ٢٨٤ـ٢٨٦ لترجمة نص Apollonions ونص Virgil .
(٢٨) المرجع نفسه ، ص : ٢٤٠ .
(٢٩) انظر F. Gabrieli, "**Estetica e Poesia Araba Mell interpretazione della Poetica Aristotelica** Presso Avecenna e Averroe," RSO, vol. 13 (1929 - 30), pp. 291 - 331.
(٣٠) انظر Dahiyat. **Avicenn'as Commentary**, p. 115.
(٣١) انظر Scholes,Kellog ، ص : ٢٣٩ (الكتاب المذكور فى هامش : ٢١) .





الرمز الفنى والجمعى والأسطورى

فى شعر ذى الرمة

حسنة عبد السميع*

ينصب اهتمام الباحثين عادة على إبراز نواحي التفرد والإبداع دون دراسة متكاملة للكشف عن الظواهر النمطية وما أحدث الشاعر فيها من تحور أو تعديل. ولم يول الباحثون عناية كافية تفهم صور النماذج العليا والجوانب الأسطورية فى العمل الأدبى، ودورها المعرفى، وقيمتها التى تكسب العمل صلابته واستمراريته ووظيفته الاجتماعية التى تفسر قوة الاستجابة الجمالية للعمل بوصفه عملاً فنياً فى المقام الأول. ذلك النوع من الاستجابة يبرر السؤال الملح عن مغزى سعى الفن إلى خلق مكان ذى معنى للإنسان فى عالم يتجاهل وجوده الروحى، ويلقى به ـ كلما توثقت علاقته بالطبيعة ـ فى حضن كون هائل[1]. ويبرر كذلك الميل حديثاً إلى الاغتراف من أشكال الخيال البدائية، وإلى استشعار علاقة حميمة بين الذات والآخرين ممن يشاركونها التلقى والدهشة؛ أو ـ بعبارة أخرى ـ استشعار الحاجة إلى دلالة روحية وإلى نوع من الالتزام المضمر بفكرة الجماعة المتجانسة[2].

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب ـ جامعة عين شمس.

الأشكال الأدبية نوع من الأسطورة المزاحة[3]. وفى هذا الإطار يحتل الأدب مكانه من تطور الخيال الإنسانى، ويصير المجاز نوعاً من تجلى تلك النماذج العليا التى لا تبزغ إلى حيز التشكل إلا فى لغة يتجسد فى وعائها الصورة والرمز[4]. ومن الصورة والرمز يخلق الفنان بنية جمالية تحقق التواصل بين المبدع والمتلقى، وتثرى الوجود الروحى من خلال معايشة كليهما المتعة الجمالية والتوتر الفنى المستعذب الذى يختزنه التشكيل الجمالى فى تحويره النماذج العليا، مما يجعل من الفن طقساً جماعياً[5]. وتستخدم اللغة الرامزة وحدات العالم الخارجى فى الرمز إلى عالمنا الداخلى ووجودنا الروحى والعقلى؛ بحيث يختزن هذا الرمز شعوراً كلياً وفكراً متصلاً موروثاً ترمز إليه النماذج العليا.

وفى هذا الإطار من الوعى الجمالى، يسعى الفن إلى بلوغ نوع من الحقيقة يتحول فيه الشعور إلى صورة، والمعنى إلى رمز يروغ من رمزية العلوم منقضا على شئ يقع وراء العلة والعقل يربطه برجسون بالمطلق ويونج بحكمة اللاوعى[6]؛ تلك الحكمة التى تنظم المخاوف الإنسانية والآمال، محولة إياها إلى أعمال تبغى فهم حقيقة القيم والتعبير عنها.

يهتم نقد النماذج العليا Archtypal Criticism بفهم العمليات الرامزة لميول العقل الإنسانى عميقة الجذور؛ تلك التى تظل تحيا وتتجدد داخل الأشكال الفنية بتكرار لا ينفد؛ فإذا كانت الموهبة الفردية هى الطبقة العليا التى نتواصل من خلالها مع العمل الفنى، فمن ورائها يقف النمط Type بوصفه الوحدة التصويرية الثابتة التى تنتظم وتفسر كل تعدد متجانس. ومن وراء النمط نغوص إلى طبقة النماذج العليا بوصفها المبادئ المنظمة لمحتويات اللاشعور، المشحونة بطاقة روحية تتنوع عبر مراحل التطور الإنسانى، الروحى منها والنفسى. ومن وراء النماذج العليا تقف الرموز Symbols. ومن ثم، يهدف هذا النقد إلى بلوغ فكرة النمط من وراء الفردى، والنموذج الأعلى من وراء النمط، والرمز من وراء النموذج الأعلى(٧).

وكما خطا يونغ من بعد فرويد خطوة قطعت بين الإبداع الفنى ومشاعر الكبت والذنب والرغبات المحرمة Libido، متجاوزاً الفردى إلى الجمعى، والعصابى إلى الإيجابى الذى يقترح نماذج كلية للدوافع والسلوك تتجاوز عقبات حلم تحقيق الرغبة، أو الكابوس، إلى حدس مستقبلى متفائل(٨)، خطا باشلار فى تحليله الظاهراتى للإبداع الفنى خطوة جعلت للصورة الشعرية ـ بوصفها توهجات مفاجئة ـ حسا طازجاً بالوجود، وديناميكية تتميز دائماً بولادة جديدة. ولا يقطع باشلار تماماً بين الصورة وأصدائها الماضية؛ فالخبرة الحقيقية التى تقدمها الصور تعد استجابة للنماذج العليا، إضافة إلى قدرتها على أن تصوغ نماذج جديدة (٩). فالخيال الشعرى يصنع أشكالاً نعايش من خلالها حلماً مشتركاً مع الكون يشبه أحلام اليقظة التى تصاحب الفعل الخلاق(١٠).

تعرض هذه الدراسة للأصول الأسطورية والنفسية الجمعية للخيال الفنى كما تمثلت فى شعر الشاعر الأموى المعروف بذى الرمة، نظراً لما تميزت به لغته الشعرية من ثراء وكثافة تصويرية عالية. وبالرغم من أن القراءة الرمزية لا تهتم بتاريخية التجربة بل بها كما تحيا فى خبرتنا الآن، فبحث حياة العمل فى الذاكرة الجماعية يعلو بها فوق تحدد لحظة معينة، ويعنى فى المقام الأول بالرسائل التى تنبعث منها انبعاثاً متجدداً يتخذ الشكل الرمزى والتصويرى وعاءً له.

لم تتوفر الدراسات متنوعة القيمة والمنحى على بحث الأصول النفسية الجمعية للصورة الشعرية فى شعر ذى الرمة، ولم تكشف من خلال شعره عن كيفية تعرف الروح وجودها، خاصة فى المراحل الانتقالية التى تكون النفس فيها على أشد درجات تشوفها لإدراك طبيعة التحول وكيفياته وعقباته. والرموز الفنية ـ التى حلت بعد انزياح الأسطورة ـ مشحونة بطاقة متجددة من المعانى، طارحة مواجهاتها تساؤلات لا تفتأ تطرح نفسها عن تحور الرمز فى علاقته بالتقاليد الفنية، خاصة فى العصر الأموى الذى تميز باحتدامه وبطاقته الفياضة النابعة من انبثاق شباب الأمة التى وقعت فى شرك التجارب من أجل تحديد هويتها، فبدأ عصر التجريب وممارسة ضروب من التحرر تنعكس فى الاتجاهات الشعرية المختلفة:

أولاً: فى شكل أنشودة الاندفاع الذاتى نحو التعطش والافتتان والعشق الموزع ـ بل الممزق ـ والتعلق بالمثالى، والالتصاق بالذات والإعراض عن المجتمع، واستعذاب الألم إلى حد محبة الموت والسعى إلى تدمير النفس والتضحية بها (١١).

وثانياً: فى الاندفاع غير الذاتى نحو «النموذج» المثالى للممدوح لتدعيم وظيفته الدينية والسياسية والاجتماعية.

وثالثاً: بدافع من ضغط الطبقة الشعبية وما ترزح تحته اجتماعياً وتعانى من جور الحكام وإرهاق الصراعات والحروب فى شعر السخرية الكاريكاتيرية (١٢) التى تتشوق إلى بطش من نماذج تراها معادية للمجتمع؛ فتلجأ إلى تشويهها وهدم وقارها للحفاظ على سلامة الأمة وأمنها. لقد انخرط الشعراء فى محاولات دائبة السعى إلى بحث عن معابر تلتمس الذات عبرها إدراك هويتها فى لحظة تشكلها. فكيف عبر بتصويريته العالية وكثافة لغته عن عمليات التحول الوجدانى والفكرى الروحى والقلق المستوفز الذى شاب تطلعه؟

يواجهنا السياق الشعرى بعالم تركيبى تحل فيه الأفكار بقلب الصور التى توازى مشاعرنا، وتتوارى فى أشكال من الصلات والحدود، ولا يمكننا أن نحظى ببعض ما يفضى به عالم القصيدة وبناؤها الشعرى من أسرار دون الدخول إلى ذلك العالم؛ عالم الأفكار، الصور والمشاعر البناء، أو دون امتلاك حس التجربة الفنية.

أولاً : المــــرأة

المرأة هى أعظم رمز للحياة، يعكس حاجة الإنسان الأصيلة للأمان فى عالم لا يتصالح مع مخاوفه. وحيثما يظهر التوتر بين الخير والشر والتجدد والفناء، يظهر رمز المرأة، جامعاً فى إهابه كل بواعث الحياة والموت، والحب والرغبة، والثقة والخوف، والإعجاب والاحتقار، والتلهف والاشمئزاز، والعلو والسقوط. لقد مزج الإنسان ـ عبر التاريخ ـ كل هذه الصفات، ووقف فى النهاية متحيراً فى فهم ذلك الغموض المذهل، عاجزاً عن استيعاب ذلك التنوع المتتابع المتبدل ـ شديد التركيب والتعقيد ـ لأوجهها، وعاجزاً عن إدراك تلك الهوية التى تتعلق بالحقيقة الأولية وتتصل عبر تعاطف سرى بقلب الوجود[١٣].

تعد علاقة الحب تمثيلاً لتشوق الموجودات المتعددة للواحد، ولحنين الجزء إلى الكل، ولانفتاح الحب والمحبوب الواحد منهما على الآخر؛ فى فعل خلق وتجديد آنا، وفى الذوبان فى موضوع الرغبة أو الموت فى الشوق إليه آنا آخر.

يرتبط وجود المرأة فى مستوياتها الكونية، والإنسانية، بأبعاد تجربة الحب الوجودية والاجتماعية والفردية. ويرى بعض الفلاسفة أن «التاريخ كله عمل من أعمال الحب»[١٤].

وكما أن إشباع الرغبة يعد مفتاحاً لتجدد الكون والمشاركة فى فعل الخلق، يحمل الإحباط فى الحب فى طياته تاريخ الانفصال والألم ومشاعر الانكسار؛ فيستحيل رغبات محملة بالشر والأنانية والانتقام آنا، كما قد يرتد إلى ذات المحب إعراضاً واستعلاء فى عالم مثالى رافض ونكران للذات آنا آخر. يقابل هذا بلوغ الإشباع فى الحب الذى يحمل معانى التلاقى أو الاتحاد، والانتصار أو تحقيق الذات، واكتشاف العالم وإدراك الغاية أو الخلاص[١٥].

والإنسان، إذ يشارك الوجود فى تجربة الحب الكونية وفعل التجدد والخلق والتوالد، يستشعر شيئاً من ذلك الفرح الكلى، مستوعباً التجربة الإنسانية فى أبعادها الاجتماعية والذاتية، جاعلاً منها بؤرة تلاق بين الفردى والاجتماعى والتاريخى؛ إذ يعبر عن تشوق الذات إلى التعبير عن نفسها خارج النطاق الفردى، كسراً للعزلة وتحقيقاً للتواصل الذى تعززه رموز روحية حية تتمثل فى الرجل والمرأة، وتتسع إلى التجربة الفكرية والجمال الحسى والدفء العاطفى.

ما أنواع الحقيقة التى تتشكل وفقها التجربة الخيالية: من هو البطل ومن هى محبوبته وما العقبات التى تحول بينهما؟ هل البطل هو المتحدى للحدود الإنسانية المتطلع إلى المعرفة كالنمط الفاوستى، هل هو الفخور المغرور المتحدى للقدر كالنمط البرومثيوسى، وهل هو من يغامر ليكتسب الخبرة ويتعرف الفضيلة والرذيلة كالنمط الأوليسى؟ إن أسطورة الحب الرفيع قادرة على أن تمنح الإنسان وهما يمكن أن يحرره من صدامه بالحياة الواقعية وقيودها، وأن يخرج به إلى حالة من الحرية فى «أركاديا» أو «يوتوبيا» تتولد عن يأس الاستحالة لكنها تعكس الصدام بين الرغبة والقانون، وتبرز فهم الفنان معانى الشرف والفضيلة والعفة والبراءة والحرية والالتزام[١٦]. وإن كان هذا لا يحول دون تضخم الذاتى أمام الجماعى، إلى حد يستنفد الذات فى موضوع الحب المستحيل. فيقف البطل رافضاً الحياة فى استعلاء متكبر وتسام أليم، والرفض نفسه قد يجعل آخرين يتحولون إلى السخرية أو اغتصاب اللذة والإقبال على الحياة بنهم.

فمن هى محبوبته ـ صورة طموحاته وأحلام الروح الخلاقة ـ التى تمنحه روح التعاطف البهيج مع العالم المحيط حين ينشط أو يشحب فيجعله نزيل الجنة أو طريد الفردوس؟ من هى التى تنعكس عليها صورة زهوه وخذلانه ؟ وما الرموز التى تتبطن صورتها؟ أهى الأم التى تأتى للعقل غير الناضج الذى ارتد إلى نفسه فى وحدة حاضنة؟ هل ترمز إلى التمركز حول الذات فى عفة وبكورة هشة ونقاء يقاوم

التواصل؟ أم ترمز إلى الأشكال الضارية للذات المهووسة بنفسها ملتهمة قوى النفس التى تبحث عن التوازن؟ أم هى على العكس من ذلك تأتى منتقمة من هذا التفاقم، وهل هى صورة للحب الذى يعمل فى مناطق غير مشروعة من العالم الاجتماعى، بعيداً عن دائرة القانون والمسؤولية فى نشوة اللهو مع البهيج الخطر؟ أم هى فى المقابل صورة ملهمته التى تفتح الطريق بين أعماقه والعالم الخارجى، فتتحقق التناغم والتصالح بين أحلامه وطموحاته ووعيه، مما يطور كينونته. فبلوغ المحب محبوبته وسيطرته عليها شكل رمزى يتنامى من خلاله وعيه؛ إذ يحاول استردادها أو إيقاظها وتحريرها من أسر قوة كابحة أو شريرة، قد تتمثل فى الأب أو الزوج أو النظام الذكرى. ويرمز هذا على المستوى النفسى إلى الحياة التى يحررها من شراك العقل ومن الأنانية، أو يوقظها من سكون أو غفلة أو استسلام. وهو إذ يفوز بها يظفر بجزء من وجوده قد يصور رمزياً فى شكل مملكته التى يتوج سيداً لها، أو فى شكل الشهرة والجد اللذين يحظى بهما البطل المحارب. وهى صورة القوة الخلاقة التى لا يبلغ مصيره إلا من خلالها، فهو مسوق نحوها ليحقق انعتاقه، ولا شئ يحول دونها أو يدفع ضد الوجود الأنثوى الذى يعصف بعقله[١٧]. إنها الأنثى الأبدية التى يقرأ الشعر فيها لغة العلو المفعمة بالرموز[١٨]، وهى ينابيع النشوة والفرح، والوجود الغامض، والنعمة المباركة التى تسحره؛ فإذا امتلكها امتلك قوى كونية وطاقة روحية.

ما الدور الذى يلعبه الصوت الثالث فى هذه التجربة وإلام يرمز ذلك الآخر الذى يقف موقف الموبخ على حالة الأسى العقلى والجسدى، والاستسلام العاطفى لحماس جامح وعاطفة غير مكبوحة. ويقف أحياناً أخرى موقف المستنكر للميول النكوصية والغرور والأنانية الفردية المتمردة على مسؤوليتها الاجتماعية، والمندفعة نحو تأكيد الكينونة الإنسانية وتعظيمها فى وجه الكيان القبلى والضمير الجماعى. أو يقف أحياناً ثالثة موقف المشفق على تلك الحياة التى تعيش فى عناد وتتعلق ببقاء متكبر، وبطفولية عفة، المشفق على تلك الروح المهمومة الجوالة التى تستغرقها أحلام متشوقة لا تهدأ. أو يقف أحياناً رابعة موقف المحذر من إغراءات مضللة، ومن أسر رغبات تفاقمت، ومن أذى عشق مغامر يحيد به عن الطريق، ومن اندفاع نحو تأكيد العاطفة بشكل متمركز حول الذات، موقف المحذر من عدم الاستماع إلى صوت العقل، ومن مخاطر تقع وراء حماية المجتمع، ومن الاستسلام لأمنيات خطرة تحول مركز جاذبيته الروحى نحو أفق مجهول؛ حيث يتصل الفرد بقوى عالم خطر وغير متوقع[١٩]؟

وعلى الطرف المقابل، يقف البطل ـ أو الشاعر ـ الملوم، باحثاً عن لحظة تبشه الجلد، عن ذكرى من القوة تقاوم على مر الزمن، يقف ممتلئاً حماساً لإغراءات القلب الذى يحيا فى الشوق إلى الجمال والنزوع إلى الكمال، يقف ممتلئاً حماساً بعظمة المغامرة[٢٠].

إن علاقة الشاعر بالمرأة المحبوبة تعد مفتاحاً لفهم بنية القصيدة على نحو طقسى، فموتيفة البحث عن المحبوبة المفقودة من نمط المهام الصعبة[٢١] التى قد تشتمل عليها «تيمة طقس العبور» rite de passage، فالشاعر منطلق دائماً وجهتها، بحيث تعكس تصوراً مثالياً لبلوغه أهدافه. وتبدأ أولاً: بالدعوة التى لا يستطيع الشاعرمقاومتها، والوقوع فى خطأ النكوص لحضن الطلل؛ رمز الأمومة اللافظة وأوهام استعادة أحلام الطفولة وفردوسها المفقود:

ـ تذكر دهر كان يطوى نهاره
رقاق الثنايا غافلات الطلائع[٢٢]
ـ فدع ذكر عيش قد مضى ليس راجعاً
ودنيا كظل الكرم كنا نخوضها[٢٣]
ـ منازل الحى إذ لا الدار نازحة
بالأصفياء وإذ لا العيش مذموم[٢٤]

ذلك الفردوس الذى يحيل إليه رمز الكرم[٢٥] وأيكة أحلام الطفولة وعالم الغفلة والرقة والثنايا والطلائع، من جانب، والعيش فى عالم لم يعرف الذم والعيب؛ عالم من الحرية والبراءة، من جانب آخر.

والشاعر فى بحث دائم عن حضورمشبع يوازى حضور محبوبته، فيخلق فى[٢٦] الطلل الذى يمثل صدمة الحياة

الخارجة من قلب الموت ما يشبه بوتقة التخليق التى تدفع بمقومات جديدة للحياة.

وتصطرع فى الطلل مجموعة من الأزمنة، حاصر فيها ذو الرمة زمن الفناء الطبيعى بمجموعة من الأزمنة قادرة على الإفلات من تيار الزمن النازل نحو الفناء الحتمى ومواجهته؛ منها زمن ثقافة إنسانية صاعد، ومنها زمن فنى مفتوح فى الحلم والتذكر، قابل للعود عبر الخيال والإمكان والتمنى، ومنها زمن عاطفة متدفق يوازى جموح زمن الطبيعة القهرى، ومنها زمن دورى متجدد يبدو فيه الطلل مفرخاً حميماً يقابل انتصار الخلاء على الشكل والمساحة على الكتلة، الهشاشة على الصلابة والرمل على الحجر. فتستحيل «الرميم» و«البوالى» و«المدعثر» إلى «حطام» وإلى «قيوض يمام» «تغنيه السوارى» «سحيق المسك».

ـ مقيم تغنيه السوارى وتنتحى
به منكباً نكباء والذيل مرفل[٢٧]

ـ كأن سحيق المسك ريا ترابه
إذا هضبته بالطلال هواضبه[٢٨]

ـ كأن بقايا حائل فى مناخها
لقاطات ودع أو قيوض يمام[٢٩]

إن أشد الانبشاقات ديناميكية تحدث فى الوجود المكبوت[٣٠] . والتواصل الحميم والرعاية الدانية ـ التى أخذ الشاعر بها يهدهد الطلل تجعل رغبته فى فتح أعماق اللاوجود وقهر الوجود المتكتم تضرب بجذور صمت الطلل العميق فى أعماق الإمكان والقدرة الخفية لا فى أرض العدم. يقول:

ـ وقفت على ربع لمية ناقتى
فمازلت أبكى عنده وأخاطبه

ـ وأسقيه حتى كاد مما أبثه
تكلمنى أحجاره وملاعبه[٣١]

ـ وقفنا فسلمنا فكادت بمشرف
لعرفان صوتى دمنة الدار تهتف[٣٢]

لا شئ يموت فى دفء الاحتضان، ولا سبيل إلى إنقاذ العوالم المشوهة والممسوسة والممسوخة سوى النظر إليها بعين المحبة والعطف، وتعهدها بضروب التواصل والرعاية وبذل النفس. هذا ما انتقل بزمن الطلل من الماضى إلى المضارع الاستقبالى؛ فتحول من «وقفت ناقتى»، إلى «مازلت أبكى» ثم إلى «أخاطبه»، «أسقيه»، حتى «أبثه». فتفتح الوجود لهذا الشاعر الذى يمتلك سحر الكلمة، تحول حضور الطلل من المفعولية للفاعلية، واستحال حضور الشاعر إلى ضمير المفعولية المتصل الذى يتلقى عن الطلل فى «تكلمنى أحجاره وملاعبه»، وصارت كينونة الطلل فاعلة مالكة بعدما كانت نهبا فى «محته» وفى صيغة اسم المفعول «مدعثر». ذلك التنامى فى كينونة الطلل هيأ للاستجابة فحطت «على» من أصل العلو فيها وانزاحت غربتها وحلت محلها حميمية «عند»، وانفتحت أبواب هذا العالم لتصنع «كاد» له حقيقة نسبية تنازع عالم الحقيقة نشاطه وفعاليته، ويجاوب الاستغراق المكانى فى «أحجاره وملاعبه» الاستغراق الزمانى فى «مازلت» حتى تنفك عنه قيوده التى ألزمته بها «على كل شبح ألوة لا يصيبها»، بعدما أوفى الشاعر له بنذر دموعه وأدى له طقوسه.

وأقوت من الآناس حتى كأنما
على كل شبح ألوة لا يصيبها[٣٣]

أرشت بها عيناك حتى كأنما
يحلان من سفح الدموع بها نذرا[٣٤]

والتيمة الثانية فى طقس العبور، بعد الدعوة التى لا ترد، هى الوقوع فى الخطأ والتحذيرات المحيطة به. هذا الخطأ هو الاستسلام لهذه الدعوة استسلاماً ذاهلاً عن كل الواجبات الاجتماعية والذاتية، فيستنكر عليه الرفيق والصحب والقبيلة والعاذلة هذا النمط من الانحراف الذى يصر عليه الشاعر ملقياً بنفسه فى أحضان عزلة يواجه فيها عدم توازن رغبات تتنازعه وتكاد تفتك به وتهلكه.

ـ وقائلة تخشى على أظنه
سيودى به ترحاله ومذاهبه[٣٥]

ـ أفى الدار تبكى أن تفرق أهلها
وأنت امرؤ قد حلمتك العشائر[٣٦]

لكن المحبوبة تحمل المكان معها فى منفاها المتحرك، حاملة معها وعود الخصوبة؛ إنها تعلو على تعددات المكان.

وكل مكان منتسب إليها هو بؤرة نشاط حاد لا يذوب أو ينكمش ولا تحيطه عداوات الخارج. والشاعر موزع بين اشتهاء الحياة الحاد والنزوع إلى تدميرها، ولا يرده عن ذلك نداء العقل «حلمتك» ولا مسؤوليات القبيلة «العشائر».

ـ فأصبحت كالهيماء لا الماء مبرئ
صداها ولا يقضى عليها هيامها [٣٧]
ـ عانى الهوى من حب مى وشاقنى
هوى من هواها تالد ونزيع[٣٨]
ـ على أننى فى كل سير أسيره
وفى نظرى من نحو أرضك أصور[٣٩]

وتعود رغبة التواصل المجهضة معززة بالمقاومة وباحثة عن لحظة من الكشافة الوجدانية ينفرج فيها التوتر؛ فلا ذاكرة عاطفية دون احتدام، ولا زمن نفسى دون امتلاء وانفراج. فالعقبات تجعل المهارة مساجلة حقيقية بين الطاقات. ومعاودة عيش لحظات الألم والانفصال تستدعى مشاعر قلق الموت التى واجهها الشاعر فى لحظات الوقوف على الطلل. ومن ثم يتنوع الإيقاع ويتأرجح بين الانفصال والاتصال، والإمكان والاستحالة، والأسر والتحرر. فيدفع الإحساس بالعجز إلى إطلاق العنان فى اتجاه معاكس للفعل المقهور. وينحل التتابع الزمنى الخارجى إلى أزمنة ذاتية تتراكب فيها لحظات الكشافة النفسية بشكل يقرب الذات من أهدافها [٤٠]. وتعين أساليب التقنية الفنية على تحقيق تلك الغاية، فالمحبوبة التى تبدو أمنية غالية ورغبة عزيزة تروغ من الشاعر كلما اقترب من إدراكها، فتختفى مخلفة فى القلب شوقاً أبدياً لا يرتوى، ومن ثم ينطلق لا تصحبه سوى نفسه التى تراجعه دوماً وتحاوره، متجرداً كالسيف المشرع فى معركة يواجه فيها وحوشاً تجسد مخاوف الذات التى تحاول أن تلتهمه. ولا يبلغ غايته أو يدرك حلمه إلا باجتياز متاهة الأخطاء والأنانية وقصر النظر والنكوص الطفولى. فالمخاوف لا تتوارى، والأبواب لا تنفتح إلا لنفس جريئة غير هيابة، ولا تنكشف غشاوات العقل إلا بالتخلى والتضحية التى تهيئه عبر تجواله وعزلته ومعاناته إدراك حلمه وبلوغ مصيره. لقد ارتحل دانتى بإرادة بياتريس نحو لقائه بالأنوثة الممجدة القادرة على رفع حجب العقل وغشاوات القلب. ولقد ظل الأدب يعبر عن ذلك النموذج الأعلى لتجربة التنوير والسمو العقلى والروحى بلا ملل؛ إذ كان على البطل أن يدرك حلمه وطموحاته فى بلوغ ما يحقق له إشباع طموحاته على تنوعها واختلافها كما تتمثل فى السعى إلى امتلاك عشب الخلود أو بلوغ شجرة الحياة، أو اكتشاف شجرة المعرفة أو الفوز بالعروس المحبوبة الجميلة [٤١].

فى هذه التيمة من طقس العبور، نجد الشاعر المرتحل قد ألقى بنفسه وركبه وراحلته فى أعماق عالم مخاوف ليلية يحفها الهلاك، غشاوات نهارية وسراب، ووحوش خلاء، متصدياً لها بموهبة تقصم ضلالات الوهم بسيف الإصرار، بأشواق قلب وأمانى عقل ينشد الاستنارة والتحرر، ويدرك ضرورة التضحية، والتمرد، والتصالح مع قوى الداخل المرعبة وأشكالها الرمزية. ومن ثم نجد رموز الاندفان والابتلاع كالكهف والرحم والبطن، ورموز أعتاب الوعى كالنوم والسكر، والتأرجح.

ـ علينا أهابى التراب كأننا
أناسى موتى شق عنها لحودها[٤٢]

....

على مثل حد السيف يمسى دليلها [٤٣]
ـ ونشوان من طول النعاس كأنه
بحبلين فى مشطونة يتأرجح
ـ أطرت الكرى عنه وقد مال رأسه
كما مال رشاف الفضال المرنح
ـ إذا مات فوق الرحل أحييت روحه
بذكراك والعيس المراسيل جنح[٤٤]

لا تلبث المحبوبة أن تعاود البزوغ فى زمن ومكان نفسيين؛ فهى مخزونة فى العقل متاحة فى أحلام اليقظة وأحلام النعاس الخفيف، مما يجعلها تقف على أعتاب الوعى وتتداخل فى زمنها أزمنة الحاضر والماضى ومستويات الوعى وما تحته، ومن ثم تبدو قادرة على العبور بحرية بين عالمين: عالمى الغياب والحضور، واليقظة والنوم، والماضى والحاضر، والقرب والبعد، والمحسوس والمجرد، والقوة والضعف[٤٥].

وتبرز فى الطيف من وراء المظاهر المألوفة، كأنما انبثقت من العوالم الداخلية؛ عالم الليل البعيد عن أعين النهار

الكاشفة، وعالم اللاوعى البعيد عن إدراك الوعى ومراقبته. فتتمثل كقوة هادية تنبع من داخل القلب، مجتازة، ينطوى لها الزمان ويتراجع أمامها المكان، عارفة طريقها، تفوق معرفتها معرفته وقدراتها قدراته(٤٦).

تكشف لنا دراسة نموذج المرأة فى شعر ذى الرمة عن أصداء مجموعة من النماذج العليا تدور فى فلك الأنثى وملكاتها، منها صوت الأم الكونية، والأرض الأم، والأم حارسة الطفل، ووعاء الخصوبة والجنة المكنونة، وشجرة الخصب المتجدد، وربيع الأرض المزهر، وكرمة الشباب والحكمة ورمز الماء الداخلى، وأقحوانة الفم المضىء، وسحابة الولادة الجديدة، ونداء الخصوبة للوعول المعتصمة بالجبال، وسيدة الفتنة المزدانة بالعطر والحلى والحناء والأصباغ، وسيدة الحب وسحر بابل، والفاتنة ذات النظرة المهلكة وباعثة الروح فيمن سحرتهم.

ليس الخيال تقنية يجاوز فيها الفنان الواقع إلى عالم يفتقر إلى صلابة الحقيقة، بل هو نوع من التفكير باللغة تتخذ فيه الأفكار شكلاً حسياً، ويضفى عليها الرمز من المعانى الروحية ما يكشف عن رؤية الفنان الملهمة للطبيعة، فأبرز أنماط الفنان ما ينكشف له فى روحه(٤٦). ومن ثم، يتميز التشكيل الفنى بنوع من التحريف المقصود، أو فلنسمه العدول، إلى أنماط فنية ذات مقاصد قيمية جمالية، أو ذات مقاصد طقسية، أعنى ترتبط بوظيفة لها من الجلال والتوقير ما يفوق قيمة التناسق الجمالى.

محبوبة ذى الرمة تعكس صورة نموذج غبطة تقع وراء العقل، وتأتى متلفعة بالجمال، كأنها قوة تنشط حساسية الإنسان للجمال، وتعده بالنشوة، وتشبع حلمه بالارتواء. أو هى صورة لجوهر ينفذ فى الحياة ولا يخالطه، له من الجلال ما يشذب فتنة الشعور بالجمال (٤٧). فهى تمتزج بالطبيعة فى أوج ازدهارها؛ إذ يلوح فى كل صفة من صفاتها ـ التى يعكف الشاعر على اجتلائها بشكل طقسى ـ معنى من معانى نضارة الحياة؛ فمنابع الحياة الأولى تغذيها وتطعمها مباهجها؛ فتبدو منبعاً متجدداً، لا يحيط به الزمن ولا تدركه التغيرات.. ومن البهجة يتفتح أفق الغزل، فتخرج المحبوبة من جنسها وترتفع إلى حالة من النقاء الخالص والأنوثة المثالية الجليلة المترفعة (٤٨)، كأنها جوهر تنحل فيه المتناقضات إلى سلام هانئ وتصالح محب، تفيض نعمته الباطنة بتدفق ناعم لا يعرف توتر التصارع(٤٩). إن صورة خصوبتها حافلة بمعانى العشق والود الذى يشذب الجمال من عنفوان طاقته الفياضة؛ فهى الحياة التى تجمع ما بدده الموت وتملأ ما أفرغه. أو هى صورة تلتقى فيها الطاقة السحرية للطبيعة بقوى الأنثى الخلاقة. ونقاؤها الخالص صورة للانتصار على تبدلات الزمن، يواجه به الشاعر ضرباته الساحقة.

وتتلاقى فى المحبوبة مظاهر خصب الطبيعة الكونية والنباتية والحيوانية، جاعلة منها حدا من حدود الكون؛ فهى نموذج أعلى للجمال مستقى من هناءة عالم فردوسى يسوده السلام؛ فرقة الظبية وحنانها من رقتها، وتفتح الجداول تفتحها أو لنقل تفتحها من تفتح البرق فى قطع السحاب المطيرة، وجلوتها من إطلالة الشمس من بين خصاصات السحاب وقد رققت من حدة أشعتها وزانها نصف الاحتجاب:

ـ ظنتهللن واستأنسن حتى كأنما
تهلل أبكار الغمام الضواحك(٥٠)

ـ لها سنة كالشمس فى يوم طلقة
بدت من سحاب وهى جانحة العصر

ـ تبسم إيماض الغمامة جنها
رواق من الظلماء فى منطق نزر

ـ يقطع موضوع الحديث ابتسامها
تقطع ماء المزن فى نزف الخمر(٥١)

وتفوح بسحر الحب فى فمها أزهار الحنوة الصفراء ونور الخزامى الأحمر وسوسن الأقحوان الأبيض المنتظم حول قلب أصفر. وتؤكد فتنتها رمزية الدافع الجنسى الكونى؛ فالمزنة التى يجلو لجتها برق ابتسامها «فارق»، والفارق الناقة التى انتحت وفارقت أترابها للولادة:

ـ وتجلو بفــرع من أراك كــأنه
من العنبر الهندى والمسك يصبح

ـ ذرى أقحوان واجه الليل وارتقى
إليه الندى من رامة المتروح(٥٢)

- تبسم عن غر كأن رضابها
ندى الرمل مجته العهاد القوالس
على أقحوان فى حنادج حرة
يناصى حشاها عانك متكاوس(٥٣)

- تريك بياض لبتها ووجها
كقرن الشمس أفتق ثم زالا
أصاب خصاصة فبدا كليلا
كلا وانغل سائره انغلالا
أشنب واضحا حسن الثنايا
ترى من بين ثنيته خلالا
كأن رضابه من ماء كرم
ترقرق فى الزجاج وقد أحالا
يشج بماء سارية سقته
على صمانة رصفا فسالا(٥٤)

- أو مزنة فارق يجلو غواربها
تبوج البرق والظلماء علجوم(٥٥)

يرفع إليها أنشودة عشق تمجد جمالها الذى يعبر عن معان روحية - من تفتح الطبيعة وتجددها وميلادها الجديد - برموز شهوانية تغرق فى الوقوع فى أسر جمالها، فإشراقة الطبيعة فى فمها، وتفتح الزهر فيه يشبه تفتح الزهرة الكونية الأولى.

وإذا تأملنا الأدوات التصويرية التى يرسم بها الشاعر صورة جسد المحبوبة - من خط ولون وكتلة وفراغ، وإيقاع حركة وتوزيع إضاءة من منظور تشكيلى يبحث فى عناصر التشكيل وما تعبر عنه من إحساس باطن فى ملامح جسدية - نجد أن الشاعر أميل إلى التشكيل النحتى(٥٦). فمثلث الخصوبة - أعنى الجزء السفلى من البنية، خاصة العجز والسيقان، دون منطقة البطن والخصر - يتميز بكتلة هائلة يوحى ثقلها بنوع من التصالح مع الجاذبية؛ إذ تبدو مشدودة إلى الأرض، بل تبدو فى تنطقها بها وتلفعها بكثبانها كأنما هى جزء منها، أو كأنما قد خرج نصفها العلوى منها وبقى نصفها السفلى ممتزجا بها. ويتناسب مع تلك الكتلة الثقيلة نوع من الحركة البطيئة. فحركتها التى لا تنتقل فى المكان إلا ببطء أو «قطفا» ذات طابع استاتيكى. واستقرارها الممتلئ بحركته الرجراجة المتمرمرة يتناغم مع ذلك السلام المتعالى على الحركة الذى ينعم به فردوسها. فكأنما فى ثقلها وكسلها الناعم تصالح مع سلام الطبيعة لا يزعجها بأى نشاط مفاجئ، وتنساب انحناءات خطوط جسمها فى حسية مغرية، فامتلاؤها الناضج المشبع الريان لا يشكو التغضن، واستدارات الثدى والأرداف والأوراك والسيقان والكعب تدل على اكتمال مغلق على محور داخلى ينتظم عناصر الكتلة فى نضارتها بتماسك قوى(٥٧).

- قطاف الخطا ملتفة ربلاتها
من اللف أفخاذاً مؤزرة كفلا (٥٨)

- عجزاء ممكورة خمصانة قلق
عنها الوشاح وتم الجسم والقصب(٥٩)

فيحشد لها كل عناصر خصوبة التربة والنبت حتى تكاد تبدو كالجرة أو وعاء الخصوبة الممتلئ بماء المطر والسيول، فتختلط بماء الأرض الباطنى وبغمام الثريا وبتفتح الأرض فى بهجة الخصب؛ بحيث يستحيل ثقل الحركة وضخامة الكتلة المترجرجة بالخصوبة منبعاً للجمال والجلال، فى آن.

إنها تشبه العذراء الأولى عشتار «السيدة الندية»، ذات الرحيق المختوم: «سيدة الكرم» الذى يرمز إلى الماء الداخلى و«سيدة الخمر» الذى يرمز إلى الشباب والحكمة(٦٠). فقد نبتت أزهار مبسمها فى بقعة سحرية انفردت دون مثيلاتها ونمت «كاليتائم»، تعهدتها الطبيعة؛ تحرسها «الحناديج» و«يناصيها» عانك «متكاوس». وتعاورتها الأمطار التى رققت السفاة ماءها كفراً على كفر، ورشتها الهمائم الحانية الرقيقة بالطل وارتقى إليها ندى العهدة الذى اختزنه الثرى ونتحه النبت. ورواها برد السارية وتهيم الذهاب والوسمى، وانتحى إليها فى إيقاع لين وادع، فالسحابة «لوثاء»، وانعطافها «معج»، وسالت إليها القريان. فقد هذب الجمال مظاهر الطبيعة لها فاحتضن الليل - الذى تخلت ظلمته عن مخاوفها - نسمات الصبا عنها ببرد «قوادمه». كأن الطبيعة احتشدت لرعايتها وتربيتها كما تحتشد - فى أساطير نشأة البطل - لتهيئ لها وجوداً خارقاً. فنموها يشبه نمو البردى - فى إحدى الترانيم -

الذى بذره كـرونس والتـقطتـه هيـرا ورعتـه إيزيس وروته أمطار زيوس ليستطيل ويرتفع للسماء كما ارتفع أوزيريس[٦١].

إن خصـائص فتنة المحبوبة من خصـائص ربة الخصب «عشتار» وربة الجمال «أفروديت». وأناشيد عشقها تستقى من أناشيد العشق التى انحدرت من طقوس الزواج المقدس لنشيد الإنشاد وأغانى الحب المصرية القـديمة [٦٢]. من ترانيم سيدة الخصوبة: «يا أعظم الآلهة، موشحة بالحب والمتعة تفيض طاقة وسحراً وشهوة، شفاهها عذبة، وفى فمها الحياة، ظهورها ينشر الفرح وفيها القوة والعظمة، إلهة صديقة، وروح حارسة»[٦٣]. وفى ترانيم أخرى: «لقد ألبست الحب والسرور، حلوة الشفتين، فى فمـها الحياة، هى الجليلة، وعلى رأسـها وضعت الحجب، قوامها جـميل، وعيناها مـشرقتـان»[٦٤]. ومن نشيد الإنشاد «شفتـاك يا عـروس تقطران شـهدا،... فمك الخمر الطيبة... أختى العروس جنة مغلقة، عين مقفلة، نبع مختوم»[٦٥]، «من هذه الطالعـة كـالفـجـر، الجـمـيلة كـالقـمـر، الطاهرة كالشمس،[٦٦] فهى ينبوع جنات، وسوسنة الحب، كل ما فيها جميل ولا عيب فيها»[٦٧].

كذلك، فالمرأة قوة مجددة للطبيعة ولقوى النفس، بحيث تفتح الطريق أمام مكنونات أعماق النفس وتطلعات الإنسان الفكرية والروحية، وتطلق قوى الوعى نحو المغامرة التى تتخذ شكل التحول من الطاقات الغريزية والعاطفية إلى ذروة السمو وتطور الكينونة [٦٨]. ولقد عبر الأدب عن ذلك التشوق الذى يستشعر شيئاً يزهو داخل القلب ولا يمكن للنفس أن تكون ذاتها إلا به. ويتخذ ذلك التشوق نحو التعرف الداخلى شكل التجربة العاطفية. فالحب تجربة فكرية شأن كونها تجربة حسية ترتبط بالجمال والدفء العاطفى، وتعكس تلك التجربة صورة للرغبة العميقة فى تحقيق الذات، وتحول الرغبة الشخصية خلال الخبرة الجمالية إلى موضوع للحب المثالى[٦٩]. ويبدو أن حس التنوير والتحرر والإشباع ـ الذى يبلغه المحب ومثله الشاعر والفيلسوف والصوفى ـ يعطى مفتاحاً لتجربة تحول المحب عبر تجارب الألم والإحباط إلى بلوغ النشوة الروحية، وهى عملية مقصودة فى الفن ومتكررة بشكل مستمر. فكل طريق للتنوير والخلاص طريقه القلب المشبع بالحب، المتهيئ للتضحية، الجرئ على مواجهة المصاعب من أجل ميلاد للذات جديد.

ولقد أدرك الحس اللغوى العلاقة بين تقويم الاعوجاج ومعانى الفطنة التى اجتمعت فى مادة «ثقف». فالتنوير الذى اشتق من رمزية النور لا يتحقق إلا لعين قادرة على الفهم والتعاطف، ولنفس واجهت الموت، فكل نمو يصحبه تفتحُ أو تشقق وانهيار، وكل بزوغ يصاحبه انصداع، فالحياة والموت متلازمان. وتحقيق الذات يقترن بمعانى البذل والتضحية، وكل فضيلة تتضمن كبحا. وحين يدرك البطل ذلك تنفك له الطلاسم، وتنفتح له الطرق، وتنجاب الحجب، وتسقط الغشاوات، فيشرق فى نفسه النور الذى يدرك أنه كان دوماً داخله، وإنما كانت حجب الجهل والأنانية والغرور هى حوائطه. فنشوة الخلاص ترتبط دائماً بمرارة الفقد. والمحبوبة فى النهاية هى صورة ذلك المصير الذى يحج إليه فيسمو بوعيه وروحه.

يقول:

تمـام الحـج أن تـقـف المـطـايـا
على خـرقـاء واضـعـة اللثـام[٧٠]

ولا يتم الحج إلا بالوقوف بالمحبوبة، ولا أتناول البيت هنا فى ضوء علاقته بعادة الجاهليين الوقوف بـ «مناة» وقضاء يوم بها قبل التقصير والتحلل من قيود الإحرام. وإنما ننظر إلى البيت فى ضوء تجربة الشاعر الكلية مع المحبوبة التى تعلقت بها ذكرياته وأحلام يقظته ونومه، ورحلة معاناته وأشواق طموحاته، من أجل تحقيق ذاته وإدراك مصيره. ففى ضوء من رمزية الحج، تصير المحبوبة رمزاً للغاية والذروة السامية، ولحظة السمو الروحى التى يتوق كل حاج إلى بلوغها، ولا تمام للحج إلا بإدراك تلك اللحظة التى بها تتحرر النفس وتسمو وتشف إحساساتها فى صورة لذلك الإدراك، والتحرر والانعتاق، والوقوف عليها يوحى بأنها الغاية النهائية التى تكف عندها كل حركة، ويتوقف لديها كل نشاط، على أن فى «التوقف على» وجهاً آخر؛ إذ يتضمن معنى التبين والفهم. وهذا يقربنا من حس السمو الروحى الذى تتحرر معه النفس والذى د.تسمه

الشاعر حين جعل «المطايا» فاعلاً، متجنباً معانى الحبس والمنع إذا ما جعلها مفعولاً. فالمطايا هى الوسائل التى تفضى جميعها إلى «خرقاء»، وتؤول بصاحبها إلى إدراك طموحاته، والطموح لا يعرف اللين، كما لا تعرف مادة «خرق» ـ فى أحد معانيها ـ اللين. وغاية ذلك الطموح تسمو بالروح وبالإدراك إلى ذروة تعلو على مشاغل الحياة والعمل، و«الخرقاء» لا تنشغل بصنائع الحياة بل تعلو إلى آفاق من الكرم والنعمة. واحتجاب المحبوبة الجزئى الذى يجمع بين الاحتجاب والانكشاف هو صورة تجتمع فيها المتقابلات، وينحل تناقضها؛ إذ هى صورة لحقيقة تستتر، ولا تنكشف أو تنجلى إلا قدر ما يحتمل قاصدها ويتفهم عنها ويتلقى.

إن خيال ذى الرمة يتميز فى تصوير تجربة الحب بالاغتراف من مادة الخيال النارى فى شكلها المستنفد المستهلك للتعبير عن عذابات الحب المدمرة، ومادة الخيال المائى فى تصويرها للخصوبة الكونية، ومن مادة الخيال الترابى التى تتبطنها قوى نشطة تعود بها إلى حالة السيولة الأولى التى تذكرنا بالمراحل السابقة على الخلق، وتخرجها عن حجريتها إلى حالة من الاستجابة والتفاعل. ويعمل الخيال فى مادة الهواء من خلال تصور الريح التى تقوم بدور العنصر المنشط المحرك للعناصر المادية الأخرى، والباعث فيها الطاقة.

كما يتميز الشاعر بقدرة فائقة فى التشكيل اللونى الذى يختزن تاريخ الفصول وتاريخ القوة والضعف والامتلاء بالحياة والفراغ منها، وحس البهجة وحس الموت. ولا يعرف التصوير اللونى لدى ذى الرمة الإعتام، فالعالم اللونى لديه نشط، متوهج، ممتلىء، تتدفق فى باطنه حياة على وشك التفجر.

أما التشكيل الحركى عند ذى الرمة، فأميل للتشكيل النحتى الذى تتحول فيه الحركة إلى طاقة مكنونة آنا ومتدفقة آنا. ويتبين ذلك فى تشكيله كتلة المرأة التى تغشى سكونيتها حركة فيض باطن تتنامى بفعل قواها الداخلية.

إن فهم صور الحيوان فى عالم ذى الرمة الشعرى يلعب دوره فى فهم البيئة الطقسية التى توازى طقس عبور؛ بحيث تتجلى رحلة الشاعر الصحراوية بوصفها صورة للولوج فى متاهة الأخطاء وعالم المخاوف الداخلية ومواجهة وحوش الجفاف. ومن ثم، لعبت الناقة دور القوة المساعدة للشاعر، وهى قوة هائلة مروعة، مؤهلة لخوض الصراع المصيرى بندية وبكمال التهيؤ، وهى القادرة وحدها على مناجزة ذلك الوحش، ولا يكون صراعها معه يسيراً ولا تتراجع أمامها العقبات وإنما تكابد، وتضحى بشئ من طاقتها وكتلتها، دون أن تبلى أو أن يكسر التعب نشاطها المتجدد، كأنها معين طاقة لا ينضب، وتقصد الناقة ذلك الوحش فى كتلته المتعضية ذات الرءوس والأعضاء والجوز، فتشج رءوسه، وتتيمم يافوخه فتصدعه، وتقطع أجوازه، وتبادله الترامى، ويصيبها من القوة مس كأنما تلبستها قوى الجن وأطار عقلها الهوج، وفى المقابل يحشوها الشاعر الليل وتشرب الهواجر ماءها.

ـ حشوت القلاص الليل حتى وردنه
.... (٧١)

ـ تيممن يافوخ الدجى فصدعنه
وجوز الفلا صدع السيوف الصوادع(٧٢)

ـ وشعث يشججون الفلا فى رءوسه
.... (٧٣)

إن صراع الناقة مع وحش الصحراء يمثل صورة للصراع بين القوى المفجرة للخصب ووحش الجفاف الصحراوى، وكلاهما ينتمى إلى الطبيعة الأرضية فى شكلها الإيجابى والسلبى، ويشتركان فى مادة الفعل وشكل القوة.

تجمع صورة الناقة فى إهابها القوة المعنوية إلى القوة المادية، فإن حيل بينه وبين محبوبته «تيممت دار صيداء صيدح»، ولا يبلغه إياها إلا «الله والشعشعانات اليهاميم». هى شديدة الذكاء، سريعة الاستجابة، عميقة الفهم، عارفة حين يجهل، مصممة، يستمد من إرادتها المستقلة قوة إرادته. وقد تنعكس عليها صورة الأم التى يحتمى بحضنها إن كف عن مداومة السير، فتجتمع فيها معانى الجلال والرهبة والخوف والمحبة... هى صورة همته التى تسمو به «إلى حيث لا يسمو امرؤ متقاصر». هى صورة للخلاص، وبديل أحياناً لدور الغزالة

فى قصة حى بن يقظان؛ إذ تعكس الصور الشخصية لرغبات النمو وحلم المصير، فقد «زل عنها جحاف المقادر».

إذا صكها الحادى كما صك أقدح
تقلقلن فى كف الخليع المشارك[74]

ويغترف خيال ذى الرمة لصور الناقة وعالمها الفنى من صور الخيال الترابى والنارى والضوئى؛ من حيث تشكيل الشاعر بنية الناقة وكتلتها، كأنما تتجلى فيها صورة الأرض الأم ورموز الرحم الأكبر: الكهف والقبر والبئر والعش والقصر. وقد اشتق الشاعر لها وجوداً من مادة «وجين» الأرض ومن حجارتها «المضرسة»، كأنما تتجلى فيها روح الأرض فى وجهها الغليظ، وتتدفق كتلتها بالحركة التى تتعلق بالتدفق والاغتراف الذى يتصل بالافتراع الأرضى أكثر من حركة السيل. كما يغلب على الصحراء صور الخيال الضوئى وغشاواته انعداماً للضوء فى ظلمة حالكة وانفجاراً بالتلألؤ الذى يزيف حقيقة الوجود.

إن خيال ذى الرمة يشكل للناقة صورة كائن كونى؛ الحجارة عظامه، والنبات شعره، والقبر رأسه، والبئر صدره، ونقر الماء مناسمه. ومن ثم تعكس فى الخيال الفنى حلماً ببنية أسطورية تحيل على تصور للأمومة الأرضية ولقواها، تلك التى يزاوج بينها مداخلاً فيها بين الناقة والأرض والمرأة، على نحو بارز نراه متمثلاً فى القصيدة الرابعة والستين.

ويتميز المعجم النعتى الخاص بالناقة بثرائه الشديد وباحتلاله مكاناً شديد الاتساع بالمقارنة إلى تصويره للحيوانات الأخرى فى شعره، بحيث لا يعدل المساحة التى يشغلها ذلك المعجم غير شعره فى المحبوبة.

ومن صور صراع الناقة تنتج صور صراع أخرى يتوازى فيها الصيد مع طقس العبور بوصفه تكراراً لموتيفة صراع الوحش، أو صراع قوى الخصوبة والجفاف، أو صراع الحيوان والصائد المتربص. وتتنوع شخصيات البطل التى تتفتح من الصورة الرحم للناقة الأم الجليلة المتحدية. فنرى الحمار بسيطاً، محباً، انفعالياً، متحمساً، مهموماً بمسؤوليات اجتماعية لحماية قطيعه بوصفه رموزاً للخصوبة المستقبلية. وفى المقابل، يترصده صائد وقع أسر رغباته المتفاقمة النهمة لالتهام الخصب وتدمير الحياة والتغذى عليها. ويكاد الحمار يقع فريسة تلهفه واطمئنانه، فتنبرى الأقدار والطبيعة، مدافعة عن السذاجة البريئة وحلم الحياة الآمنة المستسلمة لقانون الحياة الدورى فى ازدهارها وانطوائها، حتى تنطلق الحمر باشتهاء حاد للحياة مشعلة الأرض حريقاً.

قد يروعنا سياق ذى الرمة الشعرى الذى يجعل اللغة حداً من حدود الكون؛ إذ تقتنص الوجود وتأسره، [75]؛ بحيث نسلم أنفسنا لتلك الرغبة فى ملاحقة الممكنات المستقرة فى عالم الخيال الفنى، بل نتحد بالكون إذ نحلم فى الصورة وتحلم فينا عبر الخيال مادة الكون ـ كما يرى باشلار ـ فنعايش طاقة الوجود المستسرة[76]. وذو الرمة؛ إذ يستبدل بالحقيقة حقيقة شعرية، يدرك بكفاءة عالية أن التناقض هو المبدأ الأساسى للحياة الجمالية، والمبدأ الحقيقى لكل تفرد. فجدل القيم يستحث خيال النوعيات، وتخيل نوعية ما يعنى أن نعطى لها قيمة. والقيمة ليست شيئاً قد تحقق بالفعل، بل نوع من الطموح والاستلهام. فالتقابل مبدأ أصلى موروث فى المادة الأولية الجمعية التى يرسم منها الخيال، ويغترف من معينها صوراً تتنوع وتتكاثر فى تحولها من العمق للسطح[77].

ولا يقبض البطل ـ الذى يرمز إليه الحيوان فى رحلة عبوره الطقسى وامتحاناته ـ على مفاتيح عالم القوى الخلاقة، أو يطلق طاقة الحياة الكامنة إلا بصلابة نفس عرفت عالم المخاوف التى تقبع فى أعماق الطمأنينة، ووازنت بين الأمانى، ودافعت الضغوط، وتعلمت شيئا من التخلى عن الرغبات وشيئا من التشبث، وخاضت مغامرتها بين تصارع قوى الكبح والاستسلام، والرفض والمطاوعة، والقبول والمقاومة.

ومن بين أقطاب المتقابلات تقبض شاعرية ذى الرمة على لحظات تسهم فى صنع المصير.

يقول:

– كانت إذا ودقت أمثالهن له
فبعضهن عن الألاف مشتعب
– حتى إذا الوحش فى أهضام موردها
تغيبت رابها من خيفة ريب

فـعـرضت طلقـاً أعناقـهـا فـرقـا
ثم اطبـاها خـرير الماء ينسكب
فـأقـبل الحـقب والأكـبـاد ناشـزة
فوق الشراسيف من أحشائها تجب
حـتى إذا زلجت عن كـل حنجـرة
إلى الغليل ولم يقـصـعنه نغب[٧٨]

وتحملنا «كانت» إلى نوع من القراءة فى سجل المصير الذى رسمت «أمثالهن» ديدن نماذج تغيبت فيها الملامح الفردية وسادت المماثلة. وتصنع أداة الشرط «إذا» سياجا لملابساته، العارض منها والمستقر، بما يكشف لتلك الحمر درس المصير الذى عليها ـ وعلينا ـ أن نتعلم شيئاً منه؛ فبقاؤها مرهون بتخليها الذى تهدده «ودقت» وتشهد عليه، بما جمعت بين دفتيها من معانى الاقتراب الخاضع الممتزج بالحرص الشديد والتهالك المهلك، وما فيها من معانى الاشتهاء الشبقى. ويعزز حرف الجر «له» حال فقد الإرادة الذى يؤول بها إلى الوقوع فى حوزة الإغراء ومن ورائه الصائد عبر ضمير الملكية. وتدعم «مشتعب» ـ بما فى رحمها من توتر جاثم لمعانى التصدع والفرقة والصلاح ـ فى صيغة اسم المفعول والمطاوعة والبناء للمجهول خضوع الحمر لقوى مجهولة واستسلامها الذى يعد سقطتها الحقيقية. ومن ثم تأتى «حتى إذا» بلحظة تحول مصيرية تقطع امتداد السرد فى وقفة فاصلة تكر بامتداد «كانت» الزمنى على أعقابه حين يستيقظ وعى الحمر، وترتبط شرطية تلك اليقظة بتصوير وعاء للحدث مكانى تتكاثف رموزه. فمن باطن الأمان المستقر فى قاع وادى الطمأنينة «أهضام» وحلم الارتواء «موردها»، وما يشيعه ضمير الملكية «ها» من مشاعر التمكن والانتماء؛ حيث «تغيبت» وأوغلت فى أعماق أمانيها الباطنة مبتعدة عن عالم اليقظة والوعى، تتولد لحظة من اليقظة تنبثق معها أشد المخاوف التى تتراكم فى الفعل «رابها» والاسم «خيفة ريب» المفرد منها والجمع. ولقد استبطنت المعاجم معانى المخاوف والطمأنينة التى تتصارع فى باطن مادة هضم[٧٩]؛ إذ تجمع بين الأرض المستوية المطمئنة، وصور من العدوانية تتكشف فى سياقات من مثل «العدو بأهضام الغيطان»، ومن مثل التحذير من الليل ومن أهضام الوادى، كما تشى بشئ من تهديدات السقوط فى «سقط على» بمعنى «هجم». وتعترض الحمر ـ المخاوف بأعناق متطلعة «عرضت فرقا» ـ ذلك الإيغال المتغيب، فتنتفض، ومازال يراودها حلم الارتواء الذى تساق فى إطاره أفعال سعيها «طلقا». وتحتشد عليها الإغراءات تدعوها «اطباها» معززة بالصوت «خرير الماء» والحركة «ينسكب». ويحتدم الصراع فى صدور الحمر الملتهبة عطشاً فتجيش نفسها اضطراباً «تجب» ويغشاها هياج الموزع بين العصيان «ناشزة» والتوثب الذى يكاد يجاوز حدود «فوق الشراسيف». وقد استبد بها ذلك الحلم الذى يزكيه الشوق الذى تصرخ به «كل حنجرة» و«إلى الغليل» وتتراكم عليه «نغب» فتحاصرها، لتتركها فى النهاية معلقة «لم يقصعنه» دون أن تبلغ من الارتواء نهايته فيظل العطش متأججاً والشوق حيا. ثم تنبثق «حتى إذا» مرة أخرى لتقطع تراخى «ثم» الذى يمد حبال الإغراء فى تتابع سريع لفاءات التعقيب فى فعل الصائد الذى «رمى فأخطأ... فانصاعت» فى تعاقب لحظة مصيرية لا تعرف التراخى. ومن ثم، تنطلق الحمر وقد غلبها اشتهاء الحياة على اشتهاء الارتواء رامزة إلى النفس التى تطارد دائماً صوراً للحياة تتشوق إليها، وتظل تركض وراءها فإذا بلغت منها شيئاً تشوفت لما وراءه، ولا يؤذن تمام إشباعها إلا بموتها[٨٠].

أما رمزية الصيد، فتتوازى مع المطاردة الدائمة لليأس والجهد والبلاء، والجهل أحياناً والغباء. فالحياة حقل كبير للمطاردة المتنوعة بين صائد وفريسة، أو بين موت يسعى ليتغذى على حياة، أو حياة تشتهى موتاً، أو حيوات تتغذى منها الواحدة على الأخرى.

و«الصائد الملعون» هو الذى تستحوذ عليه رغبة نهمة لا تشبع، ومن ثم نراه مشدوداً إلى مطاردة لا نهائية، مندفعاً وراء كلابه العاوية التى تدوم وتدوم فى دائرة لاتبلغ المركز، فيظل يلاحقه الفشل، دون أن يبلغ مقصده. فهو رمز للذاهل، الخاضع لرغبات داخلية، المنساق وراء عالم الظواهر، ومطاردة العارض. فالعدو بالنسبة إليه هو رغباته الداخلية التى استفحلت، وانحرفت به عن غايته[٨١].

وقد عرفت الأساطير مايمثل لذلك الرمز، فيما عرف «بالصائد الأسود» أو «الصائد الملعون»[٨٢]. وقد عده البعض تحريفاً لأسطورة «أودين» صائد الأرواح فى قطيع كلابه

السماوية الجهنمية [٨٣]. وقد رفعت الأساطير النجمية ـ لدى الساميين، خاصة الحرانيين الذين اشتهروا بعبادة النجوم، وكذلك لدى غير الساميين ـ الراعى والصائد والكلاب إلى السماء، بحيث نجد من مجموعات النجوم «كلب الجبار» و«ممسك الأعنة»، كما نجد «الصائد الأعظم» ممثلاً فى زاجروس وهو اسم لديونيزوس[٨٤]. وقد عرف العرب أسطورة «الدبران» أو «حادى النجم» الذى يسوق أمامه قلاصه فى إثر «الثريا» مهرا لها، فيعترض بينهما «العيون» فيحول بينه وبين العروس التى رفضته زوجاً لها [٨٥].

ولا تنقطع المطاردة أبداً، فميدان المعركة هو تصوير رمزى لحقل الحياة التى يعيش كل كائن فيها على موت الآخر، وتتم دورة الحياة باتحاد طقسى تستوعب فيه طاقة كائن داخل كائن آخر. لقد طبع الصراع الحيوانى على العالم النجمى علامة أرضية امتدت بالصراع إلى مستوى كونى. فحركة القبة السماوية الدائرة مع تغير الفصول من الربيع إلى الصيف تهيئ لمجموعة الكلب ـ أو ما يعرف بالدب الأكبر ـ إقداماً تتراجع أمامه مجموعة الثور. كلما اشتدت الحرارة وتقدم الصيف، حتى يبلغ أوج حرارته مع ظهور نجم «الشعرى» الواقع على أنف «الكلب». وقد عبد العرب والمصريون ـ على اختلاف طبيعة البيئة ـ نجم «الشعرى» بوصفه المسيطر على قوى الجدب والهلاك التى تقتل الزرع والحيوان وتشيع الحمى وتجف معها القريان والتناهى فى البيئة العربية، ويفيض النيل بشكل مغرق ومجتاح فى الأراضى المصرية [٨٦]. ومن ثم، تتراجع مجموعة الثور التى تتضمن «الثريا» نجم الخصوبة والثروة ورمز الخصوبة أمام كلاب الجفاف السماوية التى ترمز للجدب والهلاك، فيما يعد تمثيلاً رمزياً لصراع الخصوبة والجفاف مع تغير الفصول. ومن ثم، ينتصر الثور الوحشى على كلاب الصائد. وبالمثل، تنتصر «الحمر الوحشية» التى ترمز إلى الخصوبة والتجديد والبعث والمجتمع المسالم أمام وحشية الجحيم الصحراوى الذى «ينبرى لها» بلهيب تجسد استعارة «نآج» صوت غليانه الذى تجف معه عناصر الرطوبة فى التربة والنبت، وتنجو فى النهاية من الموت الذى يتشخص كذلك فى صورة الصائد المترصد.

ولا تنتهى حركة المطاردة، ولا ينطفئ ذبال ضرامها المتقد الذى يظل يذكو. ويضع ذو الرمة أيدينا على صيغة شعرية تشى باتحاد النجوم بذبال الصائد المترصد بيقظة ساهرة نافذة نفاذ ذلك اللهب الذى لا تغمض عينه. فتمتد كونية لحظة من الدهشة الجمالية تركز كثافة صورة تشكلت فى عالم العزلة المحتشدة والوحشة المرهفة للمراقبة والمطاردة الخفية، والهداية والفخ اللذين يتنازعان فى ذبال الصائد. فينفتح عالم من الترقب لا يعرف الأمان الخالص أو الاسترخاء.

ويشـربن أجنا والنجـوم كـأنهـا
مـصـابيح دحـال يذكى ذبالهـا[٨٧]

يعكس صراع الثور الوحشى مع الكلاب ظل صراع نجمى سماوى آخر بين مجموعة الكلب النجمية ومجموعة الثور المعلق على قرونه كلبا الراعى أو نجما الدبران. وتتشكل ملامح الثور رمز الخصب والكلاب رمز الجفاف من مادة الرمز الأسطورى الغزيرة التى أحاطت بهما.

وتتميز شخصية الثور من شخصية الحمار فى ملامحها وفى همومها ووظيفتها، فالثور مهموم بهم أبعد من الهم الشخصى أو الاجتماعى؛ إذ يبدو مضطلعاً بمهمة كونية تتعلق بإقامة طقوس الخصب واستنزال المطر، ويواجه من أجل ذلك قوى خفية تحاصره بالجن وبقوى الطبيعة الحيوانية ذات الطاقة غير المكبوحة، وبالليل، وبالوساوس، وبطبيعة غاضبة، وبعاصفة رعدية مدوية، ونرى الثور فى مواجهة هذا قد تعلق بصره بالسماء ينشد لديها شيئاً من خلاصه، فتحتفى به فى مطر لؤلؤى كأنما تهيئه لتلقى فيضها.

إن صورة احتماء الثور بأحضان شجرة الأرطى تعكس ظلاً لموتيفة معروفة أسطورياً للزواج المقدس بين عناصر الخصوبة الأرضية الذكرى منها والأنثوى، فيما يعد نمطاً من الحلم الديونيزى. كما نراه يعكس فى رمزية الاحتفار فى أحضان الشجرة وجذورها، ممتزجاً بصورة السيف والجراب صورة لحلم أوديبى يعجز عن تحقيقه حين يلفظه ذلك الحضن ملقياً به ـ فى مواجهة أعباء الوعى وهموم النهار ـ إلى عداوة الكلاب، مشكلاً أبعاد إطار آخر للبطل لا يكتمل حلمه دون

اكتساب خصائص البطل المحارب وسماته. وقد نلمس فى هذا شيئاً من أصداء ملامح شخصية للبطل فى انتقاله من المرحلة القمرية ومهام الخصوبة إلى البطل الشمس ومهامه الخاصة بالسيادة والقانون والقسوة والعدالة. وقد يعكس أصداء مرحلة ـ عرفتها ميثولوجيا الهلال الخصيب ـ باحتفاظ البطل فيها بخصائص النموذجين معاً.

فخلق الخيال الأسطورى نوع من التزاوج المقدس بين الرب المسؤول عن المطر والعاصفة أو الخصوبة الذى رمز إليه بالثور، وبين الخصوبة الأنثوية أو الأرض التى تتجلى فيها قوة النمط البدائى للأم الكبرى. ولقد[88] صورت الطقوس شيئاً من هذه العلاقة، فكانت قرون الثيران تدفن تحت الأشجار ليكثر حملها[89]. والحرث نفسه يعد عملاً ذا أصول طقسية تنتقل فيها قوى الثور المخصبة إلى الأرض بعد أن يطعنها المحراث.

ويعايش ثور ذى الرمة فى أحضان الكناس حلماً بدائياً مشابهاً؛ إذ يتشوق إلى نوع من التزاوج مع عالم الشجرة الممثل للخصوبة النباتية بما تفتح فى أيكة الأرطى من «الربل والجدر» وما نفضت حولها من «الفرصاد والعنب»، وما ازدهر فيها من «الرخامى» الغض، وما امتد فيها وأورق من «أفنان مربوع معبل»، وما اختزنت فى باطنها من خصوبة «الكباب الجعد» و«مرتكم الكثيب». ففى هذا العالم المشبع بالخصوبة والنعمة وما تتزين به الأيكة ـ كأنما تهيأت بكل تفتحها فى فرح احتفالى تتألف مفرداته من الأصباغ والعطور والعنب والغبية ـ يشكل الخيال تفاصيل ذلك الحلم، ويضيف الخيال الصوتى فى صوت استهلال الغبية على تلك الأيكة ملمحاً من حلم خصوبة كونية يجمع بين الغبية والكناس و«الجدر» أو الإثمار و«العبل» أو الإيراق و«الجعد» أو التشبع بالماء وبين صوت الوليد أو صرخته لحظة خروجه إلى الحياة. وتشكل الصفات ملامح أفق رغد يضوع بالنعمة والليونة التى تتمثل فى «أغيدا» و«المؤدا» و«أخضدا» و«ميلاء» و«مسقى السحاب أربدا». ويتآزر مع تلك الخصوبة الأنثوية الرمز الجنسى الذكرى فى الفعل «يغشى» وفى رموز الافتراع التى توحد بين السيف والقرن، حين يتوخى الثور جرثومة الشجرة بالأظلاف كأنما «يثير الكباب الجعد عن متن محمل». فالثور؛ إذ «يغشى الكناس بروقيه فيهدمه من هائل الرمل منقاض ومنكثب»، يفعل ما يوازى فعل الحرث، وتستجيب الأيكة لحلم التزاوج الذى يجمع عناصر الخصوبة ممثلة فى الثور والشجرة والغبية؛ إذ ينفسح أفق عطرى ناعم من «نسيم البنان» ـ وتأرج «مرابض العين حتى يأرج الخشب» ـ يلف الثور فى حلم عرس عبق شبق ـ تتضوع الأيكة التى تكاد توازى «بيت الحياة» الذى شهد عرس عشتار وحبيبها تموز ـ بأرج لا ينقطع كأنها هَدايا عطور سيدة الخصوبة والعشق من «لطائم المسك يحويها وتنتهب»، فى طقوس زواج مقدس، تنصب فيها الغبية على الثور كأنها حمام عرس فتنفرط قطراتها على ظهره حبات لؤلؤ أو جمان. ويلعب الخيال العطرى دوراً مهماً فى تشكيل ذلك الشبق الذى يجمع بين الثور والخصوبة المائية فيتشمم أثر الرطوبة والخصب «سوف العذارى الرائق المجسدا».

يقول:

كأنما نفض الأحمال ذاوية
على جوانبه الفرصاد والعنب
كأنه بيت عطار يضمنه
لطائم المسك يحويها وتنتهب
إذا استهلت عليه غبية أرجت
مرابض العين حتى يأرج الخشب[90]
يحفر أعجاز الرخامى المؤدا

....

والقنع أظلالا وأيكا أخضدا
حتى إذا شم الصبا وأبردا
سوف العذارى السائف المجسدا
وانتظر الدلو وشام الأسعدا[91]
ـ أبن به عود المباءة طيب
نسيم البنان فى الكناس المظلل
إذا ذابت الشمس اتقى صقراتها
بأفنان مربوع الصريمة معبل

يحـفـره عن كل سـاق دفـينة
وعن كل عـرق فى الثرى متغلغل
توخـاه بالأظلاف حـتى كـأنما
يثير الكباب الجعد عن متن محمل[٩٢]

ففى ظل الأيكة والكناس تراود الثور أحلام البيت متمثلة فى «معدن الصيران» و«أبن به» و«مرابض العين»، فيستمد انتماءه من الإقامة والمعاودة التى تتجاوز الصفة إلى المصدر «عود المباءة». وينسحب على دفء البيت أحلام التوالد التى تشى بها صيغة «حب القرنفل» بما تتضمنه «حب» من نبوءة تفتح مستقبلى مخبوء، وما فى «القرنفل» من مناخ عطرى يختزن شيئاً مما عرف عن العطريات من إسهام فى سحر الحب وإيحاءات الإغراءات بالخصوبة والتوالد، التى تتصدى لتغيرات الزمن «إذا هجرت أيامه للتحول»، وتنوعاته بين المتقابلات مثل «جديد وعامى» و«حائل وجائل» التى تجمع فى الجناس الناقص بين التبدل الباطنى والتدفق الحركى. بل إن صيغة التراكم فى «على أهدافها كثب» تتخذ صبغة زمانية، كأنما تنفذ فاعلية الزمن إلى كل كتلة وحركة وتتبطنها، حتى يصل نشاط الزمن إلى قمة استنفاده المادة حين يختزل الخيال اللونى شيئاً من دورة الحياة فيستحيل اللون إلى «شهب» التى تجمع إلى الخيال اللونى شيئاً من الخيال النارى، ينسحب على كون ينخرط من دورية الولادة والموت التى تمتد أسبابها إلى عالم النجوم فتموت «الشهب». ويواجه الثور بحلمه الأساسى أعنى حلم الخصوبة والتوالد مدعماً بالغيبة ذلك الجدل ـ الذى لا يخلو من حس تاريخى ـ القائم فى باطن المتقابلات «تقيظ تروح» و«يحويها/ تنتهب» و«منقاض/ منكثب» بسيطرة الفعل «يغشى» وحرف الجر «عليه» فى محاولة للتغلب والاجتياز ترشح لها «مجتازاً لمرتعه» على مستوى البنية. بل إن استبطان أسماء المكان التى ينتقل بينها الثور من «ذى الفوارس» إلى «وهبين» قد تهيئ لفهم أعمق لمهمة الثور التى لا تستكمل أو تتغلب على همومه إلا بخوض معركته الحقيقية مع الكلاب حتى يفوز بهبته ويحقق مجده.

يقول :

تقـيظ الرمل حـتى هز خلفـتـه
تروح البـرد مـا فى عـيـشـه رتب
ربلا وأرطى نفت عنه ذوائبـه
كـواكب الحر حتى ماتت الشهب
أمـسى بوهبين مـجـتـازاً لمرتعـه
من ذى الفـوارس يدعـو أنفـه الربب
فـبات ضـيـفـاً لدى أرطاة مـرتكم
من الكثيب لهـا دفء ومحـتجب
ميلاء من معدن الصيران قاصية
أبعـارهن على أهدافـهـا كـثب
.....إذا أراد انكناسـاً فـيـه عنّ له
دون الأرومـة من أطنابهـا طنب[٩٣]

ويلقى الثور بنفسه فى دفء أحضان ذلك البيت وحصونه. وتزهر أحلام الطفولة فيلهو بالجذر ـ وهو ثمر يتربل كأنه الحلمات، كما تخبرنا معاجم اللغة ـ كأنما يمارس حلماً من أحلام الرضاع. ويلتصق بالجذر الذى يحمل للسماء رحيق الأرض، لكنه يظل أسير الباطن. ويستعين الثور ـ أو بطل الشاعر ـ تحت سقف تلك الحصون التى تتلقاه برحابة «بهو» وبرغد «ما فى عيشه رتب». وبتضيف سقف حنون يلوذ به حذار غضب سقف سماوى أعلى مزمجر ـ يستعيد صورة لمادة الألفة الدافئة والحماية.

لقد صار على الثور الذى التمس ملجأ بـ «كناسا آمنا ومرادا» ولاذ فى عزلته بما الملجأ الأرطى من «دفء ومحتجب» ـ أن يشحذ احتياطى القوة الكامنة، ويستجمع شجاعته ويستعيد ثقته، ويقهر الخوف أمام عداوة عالم خارجى ووحشية عاصفة انطلق فيها جماح عناصر حيوانية، فتذاءبت ريحها وجنها، وهاجم الليل بسواد، والمطر بقطقط، ودفعات هضب، وأمام وساوس داخلية وهموم «باتت لعينيه... عوداً»، كأنما تفت فى وهن مقاومته فتراكم عليه الوهن حين تجعل الهموم عواده، وتسد عليه كل انفراج فتحاصره «من كل أقطاره يخشى ويرتقب». وتغلق أمامه أمل الانطلاق والتمرد وكسر الحدود؛ إذ تغلق عليه أفق التحليق حين تجعل الهموم «حوائما يمنعنه أن يرقدا».

ـ فبات ضيف ألاء يستغيث به
من قطقط فى سواد الليل محدور[٩٤]

ـ تجلو البوارق عن مجرمز لهق
كأنه متقبي يلمق عزب
.. فبات يشئزه ثأد ويسهره
تذاؤب الريح والوسواس والهضب
غدا كأن به جنا تذاءبه
من كل أقطاره يخشى ويرتقب[٩٥]

ومن ثم، فلا سبيل أمام الثور للاحتماء بالجذر والالتصاق بقوى الباطن التى يرمز إليها الاحتفار والاندفان على مستوى الرمز الجمعى؛ إذ ينهال الرمل، ويعرض للثور «من أطنابها طنب» مانعاً إياه من الاستسلام لمنع الاسترخاء فى أحضان المأوى الكونى. بل لا سبيل إلى النمو بديناميكيات التراجع. وهنا، تبرز صورة «السيف ـ الجذر» مرة أخرى لتجلى شيئاً من حقيقة ذلك الاقتران فى قوله «كأنما يثير الكباب الجعد عن متن محمل». فلا سبيل للانكماش الذى يمارسه ثور «مجرمز» أمام أيكة لا تستسلم لأشواقه النكوصية أو لأحلام أوديبية أو ديونيزية. ويصير على الثور حين لا تصمد الحصون الخارجية أن يستثير من حصونه الداخلية ويحفز منها ما يدفع عن وجوده ويعينه على الاستمرار. فطاقة الحياة النامية لا تكتفى بالتغذى على دفء الطفولة أو حرارة العاطفة. ولا مناص من إشعال نار باطنية تتعلق أكثر ما تتعلق بنيران الحماسة البطولية التى تتأجج بها العزيمة ويتقد الذكاء، ويولد فى ظلها نمط البطل المحارب الذى تعكس رمزيته صورة للفتوة والحماسة والمواجهة التى تتخلى عن المخاوف، وتتحول القوة الفتية التى لم تختبر طاقاتها بعد إلى الفعل النافع الذى يدافع أمام هواجس شرسة مدربة على اقتحامها، وحماس هدام ترمز إليه كلاب غضبى ضارية تبطن رمزيتها رغبات مغضبة وغرائز حيوانية مطاردة وعدوانية نهمة للتغذى على الحياة تمثلها الحيوانات النابية أو الكلاب التى تبغى العدوان على الحياة وتهدد الخصوبة بالموت. ومن ثم، نجد الثور يمر من مواجهة الليل وأوهام اللاوعى إلى مواجهة مخاوف النهار وعبء الوعى. ولعل فى هذا ما يفسر غلبة صور الخيال الضوئى والنارى فى تصوير مهمة البطل ليلاً ونهاراً، أو فى مناطق اللاوعى أو الباطن والوعى.

ويرسم الخيال الضوئى والنارى للثور صورة تمتاح من رموز النار والنور فى رمزيتهما المقدسة وجانبهما الإيجابى واقترانهما بمعانى الترقى والسمو والفيض الروحى. فتتخذ شخصيته أبعاداً أحاطها الجلال وتنبثق منها طاقة روحية فياضة لا تبتعد كثيراً عن الدور الذى تلعبه عناصر الضوء فى بورتريهات العذراء والقديسين فى رسومات العصور الوسطى. أما الخيال النارى، فيحيل المادة فى ـ صورة الثور ـ إلى طاقة تجتمع فى غاية اتقادها ـ فى صورة الشهاب ـ لحظة اكتمال يلتقى فيها الموت بالحياة، وتختزل قيمة الزمن تماماً.

إن شخصية الثور التى تبدو أحياناً متسمة بشئ من ملامح الراهب، وشائم البرق فيما يتجلى من صفاته الضوئية وفى لباسه، قد انسحب عليها شئ من التصورات الإسلامية؛ مما حور فيها وأضاف إليها ملامح جديدة. فالثور فى عزلته الليلية يقف متبتلا بسور القرآن وآياته. وبدلا من أن يفر فرحاً بالنجاة بحياته، كما اعتدنا فى التقليد الشعرى الموروث، نراه يكر راجعاً إلى ميدان المعركة ممتشقاً قرنيه اللذين تتجاوز قوتهما قوة أى سلاح هيأه صانع ماهر، مصمماً على القضاء على الكلاب ذاتها. فمهمته تتجاوز الحفاظ على الحياة هدفاً لها، وتمتد إلى الرغبة فى تخليص الحياة من قوى الشر التى تعبث بها. وعن هذه المهمة التى تضفى على تصور الشرف مفهوماً جديداً، يكتسب الثور ملامح الفارس الإسلامى المحارب فى سعيه وحماسته إلى الحفاظ على كرامته. واكتساب معانى الشرف والمجد.

شحن الإنسان الطبيعة بألوان شتى من الحضور، كثفه أحياناً إلى حد استبداله بالإنسان، وعكس عليها نظمه الاجتماعية والفكرية والعاطفية، ورأى فيها ما يقع فى حيز إدراكه، فتساءل عن النظام فيها بين الاطراد والمعجزة، والعلة والغاية، والفاعلية إيجابية أكانت أم سلبية، والقدرة خالقة أم مخلوقة، والقيمة خيرة أم شريرة، والطاقة مسخرة أم مستقلة، ووجد منها ما يقع خارج حيز إدراكه فعبده ومارس له الطقوس لاسترضائه أو درء خطره[٩٦]. أما على المستوى الفنى، فقد رآها حين يتأمل فيها جماله آنا، ويراها وجوداً مغايراً آمناً، فيتأمل عواطفها وأبنيتها الرمزية بوعى استاطيقى[٩٧]. فكيف كانت

صورة الطبيعة فى شعر ذى الرمة؛ وكيف ارتبطت بصلة وثيقة بالنماذج العليا فى رموزها الفنية وصورها.

يطالعنا فى الطلل حلم التواصل إلى جوار أحلام بعث الخصوبة والميلاد الجديد والطهارة. فالطلل ليس فى باطنه شديد التحجر بل يستجيب «لعرفان صوتى» فـ «يكاد يهتف». والأزمنة التى تجلى الصراع المتوتر بينها فى الطلل هى حيلة العقل البشرى والروح الفنان للتغلب على قهر العاطفة المهزومة أمام ضربات الزمن. وتضارب الأصوات فى عقل الشاعر بين لأنه مستنكر «ما إلى مطموسة ستعبر» ورفيق ساخر، وملل الشاعر نفسه، يعزز شروع الشاعر فى التخلى عن المقدمة الطللية مستبدلا بها مشهد الرحيل (ق ٥١) فى «أرواح فريق جيرتك الجمالا» أو بالوصف من البيت الثانى (ق ٣٠) «ياحادى بنت فضاض» أو بالفخر من البيت الثانى (ق ١٨) «ألا حى أطلالا».

ويمكننا تأمل علاقة الذات بالآخر - فى إطار موقف الشاعر من الطلل، فى مستوى من مستوياته الرمزية - من أن نتصور الشاعر موزعاً بين نموذجين من النماذج العليا؛ «نموذج الأب» و«نموذج الأم»؛ هذا إذا ارتضينا بداءة أن نرى فى الصحاب والخليل والشفيق والعشائر التى حلمته والكهول التى شايعها صورة للنموذج «البطريركى» الذى يفلح الشاعر أحياناً فى التغلب على الصوت المشايع له والمستنكر أن يلوذ بالطلل فى نوع من اللجوء الطفولى للحضن الأنثوى. وبالرغم من أنه لا يفلح فى استعادة هذا الحضن من بعد الانفصال عنه، أو فى التواصل معه - إلا على مستوى الباطن - فإنه قد يفلح فى أن يفرض طقوس بكائه على الجماعة «حتى بكى القوم من أجلى». والحقيقة تظل تنأى بتلك الجماعة، فبكاؤها من أجل الشاعر لا من أجل الطلل، وموطن إخلاصها ومونله يختلف عنه. ومن ثم، فإن التنازع بين القبول والرفض والإلحاح والإعراض قد يؤول بوصفه يعكس صراعاً بين أنماط الانتماء تتنازع ولاء الذات بين «نموذج الأب» الذى يهيب بالمرء أن يضطلع بمهامه القيادية، ويهيئه لتحمل مسؤولياته العقلية والروحية، والنمط الأموى المقابل. فمن ضرورات النمو أن يفلت الشاعر أو البطل من أسر الطلل. وهنا يصبح موقف الطلل المتعالى فى قسوة جديراً بالتقدير من وجه ما.

ثم يهيىء الطلل من بعد إلى معالم ولادة كونية، ويجتاح صخب الخصب الهادر فى ارتجاز الرعود وانهلالها «انهلت عليه الرواعد» صمت الطلل الهامد بتيار دافق من الانصباب المجتاح، فيتأرجح الطلل بين الحنان والقسوة والصمت والصخب، وقوى الهدم وقوى البناء، التى تلعب الريح فى تصويرها دوراً مهماً وأساسياً؛ إذ تمثل العنصر النشط الخلاق المفعم بالحيوية والانفعال. فهى أحياناً هوجاء تسحب على الطلل إهاب تراب من أرض أخرى فتكسوه لوناً جديداً، أو تنسف عنه ما غشيه من سيل رملى كأنما تقشر عنه أديم الأرض. وفيما تسحبه من سيل ورمل ارتداد بالطلل إلى حالة السيولة الأولى السابقة على انبثاق الخلق. وفى الاكتساء والقشر «نسفت عنها الصبا... سيلا من الدعص» شئ من نبوءة الإثمار والتفتح الجديد القادر على مواجهة العرى والذبول وقهرهما. وقد تبدو الريح أحياناً راعية مقيمة على الطلل تعمل بنشاط، فتتجه إليه من كل صوب وتقبل إليه من كل وجهة.

- أربت بها هوجاء تستدرج الحصى
مفرقة تذرى التراب جموع[٩٨]

- لا بل هو الشوق من دار تخونها
ضرب السحاب ومر بارح ترب[٩٩]

إن الريح «المربة» تعمل بوصفها صورة للدافع النشط الخلاق الذى تتدفق عبره قوى الخصوبة والتجدد. له مظاهر متنوعة ووظائف متميزة، وإيقاع يتراوح بين الصخب المجلجل الذى يمخض الطلل فى هزة كونية وارتجاس مدو وبين الترف اللاهى - الذى يجعل متن الطلل أحياناً يستأنس بالريح اللاعبة على متنه - فى مرح وادع، مترع ومشبع بسكينة وتصالح، وقد تبدو الريح التى تعمل فى اتجاهات متقابلة فتفرق وتجمع وتسفى تنسف أو تقشر وتسحق، كأنما تنسج للطلل مصيراً جديداً وتوفر له ما يدعم مظاهر النمو فيه حتى يستطيل النبت «ويكتهل ويستأسد». ومنها ما يحتفظ للطلل بتاريخ نشاطه اللونى الذى يستنقذه من عماء اللالون. ولعل فى الحمة والسواد المحتفظ فى داخله بحمرة أو الذى تتنازع فيه حقيقة الألوان «الجون» ما يلخص الولوج فى عالم التخليق، فالبياض والكدرة يختزنان فى المقابل تاريخ الاستنفاد والهمود. ويحيلنا

هذا على شئ من قوى الحياة النارية المتبطنة التى يوظف من خلالها الخيال التاريخ اللونى للوجود. ومع حركة الرياح وحرارتها وما تتركه من أثر على النبات الذى يلتوى عوده ويهيج ورقه وييبس نبته ويتشقق، وما تترك من أثر على المياه والأنواء خصوبة وجفافاً ما يختزن تاريخ الفصول.

- لمى ترامت بالحصى فوق متنه
مراويد يستحصدن باقية البقل
إذا هيج الهيف الربيع تناوحت
بها الهوج تحنان المولهة العجل[١٠٠]
- ولازلت مسنوا ترابك تستقى
عزالى براق العوارض مرزم[١٠١]
- جفول كساها لون أرض غريبة
سوى أرضها منه الهباء المغربل
مقيم تغنيه السوارى وتنتحى
به منكب النكباء والذيل مرفل[١٠٢]

لا تعرف الطبيعة الإعتام أو الانطفاء، إنها دائماً مترعة يتنازع فيها النمو والتناقص، والاكتساء والانقشار، والتعاطف والاستيحاش، والحرية والقيد. فهى تتدفق بنشاط حاد وبسخاء فياض يجترف أمامه مظاهر العفاء والبلى، أو يفيض بامتلاء وادع وبسكينة حانية. وتتمثل فى الريح صورة للعلة النشطة التى تجعل العالم فى تغير دائم، وعبرها ينسخ الوجود صوراً ويشكل صوراً جديدة بحماس لا يخلو من الهوج حيناً ومن القسوة حيناً آخر. وقد تحيط الطلل باحتفالية «فتغنيه السوارى»، و«تسنوه عزالى براق العوارض مرزم»، «وترقص الريح السفى»، وتنفضه كما تنفض خيل شقر نواصيها، وتختال به بذيل مرفل أو تشتهى فى أعضاد نؤيه حلم الماء السخى والجدول المترع، ومرح العذارى.

ولا يعكف المعجم الشعرى الخاص بالطبيعة التى تستشير الريح مظاهر نشاطها الحاد ممثلة فى «راوحت» و«دوارج المور» و«دروج» و«رادات الرياح» و«نؤوج ينبرى» و«ترامت بالحصى» و«مراويد» و«زجول» و«استوفضت» و«جفول» - لا يعكف على معانى البهجة والسخاء وحسب، بل نراه يرسم للريح وجهاً آخر يعكس صورة للحرمان والعذاب والنواح، يقترن بأمومة محرومة أو مخدوعة، تتشهى بنوة غائبة، إذ نرى صوتها يقترن بـ «تحنان المولهة العجل» وبـ «حنين ثكلى تركب البو رائم». فالريح الدعوب المثقلة بعبء نشاطها لا تكف عن البحث عن غائب، ربما هو الخصب الذى غاب فى ظل شرطية «إذا هيج الهيف الربيع» فأصاب الربيع هوج الهيف. والربيع أقرب ما يكون تعبيراً عن مظاهر أكثر مما هو تعبير عن زمن، فالربيع هنا مرحلة فى دورة الحياة يصيبها هوج الصيف فيخرجها عن جمالها وتوازنها، ويجتاح مظاهر الطبيعة شئ من الفوضى والاستنفاد السريع والحرية التى تهدم الحدود والاضطراب. ولا نرى الطبيعة تتخبط فى عشوائية لاغائية، وإنما نراها فى تقاذفها الحصى وإقبالها من أكثر من جهة، ونشرها هبوات التراب وطيها، وحملها العجاج الأكدر، تستعير من معجم رثائى يغترف من باطن مادة قد تغوص بنا إلى أعماق طقوس رثائية بعيدة، ترتبط برثاء الطبيعة الأم أو الربة الممثلة لخصوبتها، من أجل استعادة الابن، أو المحبوب الغائب، الذى يمثله رب الخصوبة. فقد اختار الشاعر لتقابل حركة الريح من مادة «نوح» الفعل «تناوحت»، وهو يدل على التقابل، كما يغترف أساساً من تقابل فريق الندابات رثاء للميت.

كذلك ،نراه يكثف فى الطلل مظهراً آخر من مظاهر الأمومة يحقق من خلاله حلم التواصل. فيعمد إلى تكثيف عناصر أخرى مشبعة بالأمومة يستبدلها بالإنسان. فالطلل المستأنس بعالم صمته الذاتى المستعلى بقسوة على بكاء الشاعر وإلحاحه على إقامة الاتصال له قانونه الخاص وحلمه الذاتى، فقد حلت به عوالم أخرى قادرة على التصالح، وعلى أن تنعم بنوع من السلام يستمد ملامحه من الأسس اللاواعية لصور السكينة والجمال والوحدة المزدوجة «للعذراء والطفل»؛ إذ نراه تلوذ بحضنه الأكبر أقاطيع المها والبقر الوحشى، التى عكفت على صغارها و«خذلت» أترابها. إن فكرة الأمومة الحيوانية أقوى فى الطلل من فكرة الأسرة المتعلقة بالمجتمع الصغير المنظم الذى يرسم لأفراده أدوارهم؛ إذ يبرز عالم الطفولة، وملاعب الأطفال، والعذارى ولهو الإماء وغفلتهن. ويبدو الطلل فى هذا السياق فضاء جميلاً حراً حانياً طيعاً، تتهادى فيه الحركة، ويسلس الإيقاع ويتخلى عن التوتر، وتنأى به العزلة الحانية عن التنازع والاشتهاء والعدوان.

ويلج بنا التصوير ـ الذى ينزع إلى نوع يغلب عليه طابع الحلم ـ عالماً من الوجود الكلى المتلاحم للطبيعة المترعة بالاسترخاء واللطف، تناغى فيه الظبية والمهاة صغيرها وبناجيها بدعائه المبغوم، وبشفرة الاستئناس الآمن نعايش من خلالها شكلاً من أشكال الترحيب.

– دعت مية الأعداد واستبدلت بها
خناطيل آجـال من العين خـذل
ترى الثور يمشى راجعاً من ضحائه
بها مثل مشى الهبرزى المسرول(١٠٣)
– بهـا كل خوار إلى كل صعلة
ضهول ورفض المذرعات القراهب(١٠٤)
– بهـا العين والآرام فوضى كأنها
ذبال تذكى أو نجـوم طوالع(١٠٥)

وتكشف لنا المقارنة عن تجاور المشاهد وتبادلها داخل بنية القصيدة؛ إذ تعين تلك المقارنة على الكشف عن البدائل المطروحة وما تلعبه من أدوار فى بنية القصيدة وقيمة اختيار نمط معين فى ظل العلاقة المفتاح والمعجم الشعرى؛ لا على المستوى الظاهرى للموضوعات وحسب. فنلاحظ مثلاً أن حلم الأمومة فى الطلل قد يحل محله حلم المحبوبة الراحلة. وامتزاج مشهد الظعائن بواحات الأثل والسيال وبالنخيل التى «راش الفروع شكيرها» وبوصفها رموزاً للإثمار والخصوبة والاكتساء فى شتى طاقاتها الأنثوية. ويمكننا كذلك أن نلاحظ على مستوى المعجم الشعرى أن حلم الأمومة فى الطلل، وإشاعة الحياة فيه فى إطار النموذج الأسرى الحيوانى، يركز ان أساساً على دور الأم والطفل وهو يأتى غالباً فى قصائد المديح. فإن جاء فى قصائد الفخر برزت الشخصية الذكرية كما فى «خوار» و«وتمشى عصبة فى اليلامق». وإن جاء فى قصائد الهجاء انفرد الثور «الأسفع الواضح القرا» المفرد بسكنى طلل تجنبه غير ذلك الثور، كأنما «على كل شبح ألوة لا يصيبها».

يهيىء الشاعر للحجر الخامد الهامد الذى غيرته النار «ضبحا ضبته النار»، ورسمت فى تاريخه اللونى بطاقة وجوده نوعاً من الأمومة تحتضن أشد الأشياء إعراضاً وأصلبها على التفاعل، أعنى الحجر الذى يمثل المادة الغفل قبل أن تخرج إلى حيز التشكيل وعناد الاستجابة. وينزاح حلم الفردوس المفقود ليحل محله حلم عالم مفرخ بولادة جديدة، تستخرج من عالم الإنسان ميلاداً جديداً وتفجر فى الوجود شهوة الحياة التى تنسرب عبر دفء الاحتضان. ومن ثم، تستحيل حجارة الأثافى التى كانت من قبل رمادا هامداً بين الخصاصات وحجارة تنتهبها الأيدى والزمن والنيران «حمامات تحتضن البيض». وبين حلم الاحتضان المتمثل فى «جثمت.. جواذله» والمأوى الرائم «تغشاه ثلاث صعائد» والمأوى الفارغ الذى يحتفظ بتاريخ الإفراخ مرشحاً للانفصال والاستغناء «لقاطات ودع أو قيوض يمام» ترتحل الأثافى عبر تاريخها «مطايا» أو «رواحل»، كما ترتحل فى التاريخ اللونى، وتاريخ الإفراخ بين الالتصاق والانفصال اللذين يعبر الشاعر من خلالهما عن أحلام الولادة الجديدة والتجدد المنشود.

يقـول:

– وضبحا ضبته النار فى ظاهر الحصى
كباقية التنوير أو نقط الحبر(١٠٦)
كساهن لون السود بعد تعيس
بوهبين إحماش الوليدة بالقدر
–كان الحمام الورق فى الدار جثمت
على خرق بين الأثافى جـواذله(١٠٧)
– ضـريب لأرواق السوارى كأنه
قرا البو تغشاه ثلاث صعائد(١٠٨)
– ....
وسفع مناخات رواحل مرجل(١٠٩)

فالطبيعة هى المجدد الأعظم للأشكال، والرحم الأكبر الذى ينعتق من ثقل الزمن؛ إذ يتخلى عن مأساويته وإن كان لا يخلو من أسى دوريته. وذو الرمة يعكس على الطبيعة حلم التجدد الدورى الذى تحتفظ «الخلفة» بإمكان تحققه. ومن ثم، يكتسب الموت شيئاً من نبوءة الإثمار الجديد. وفى ظل ذلك الأمل، يتقبل الإنسان صورة الشر فى الطبيعة. بوصفه شراً ظاهرياً ومرحلة مؤقتة يعقبها ميلاد جديد، وجزءاً من نظام كلى لا يعمل بشكل عشوائى. ومن ثم، تسهم الطبيعة بجمالها

وذبولها، وبعنفها وهدوئها، وبقسوتها وحنانها، فى صياغة كلية ذلك التكامل الذى يجعل كل فعل فى سياق رحلته يكتسب مغزاه.

توفرت الطبيعة مجسدة روح التعاطف الحانى على رعاية الظبية بنعومة «لم تربيها الأجاليد»، أما الحمار الوحشى فقد «رمى روض القذافين متنه بأعرف تامك».

واختزنت للناقة:

ذخيرة رمل دافعت عقداته
أذى الشمس عنها بالركام العقنقل
مكورا وجدرا من رخامى وخلفة
وما اهتز من ثدائه المتربل[١١٠]

وقد أفردت ـ بالمثل ـ للمحبوبة موطناً يدعوها بخصوبته، وبانفراده ببقعة شديدة التميز، بين ما يحيطها من مظاهر الجدب، كأنما بزغت من بقعة سحرية، أو غفل عنها وجه الطبيعة القاسى، تنحت عنها القسوة المحيطة، راسمة لها شيئاً من الجغرافية الأسطورية. فهو منسى، تراجعت عنه غلظة التضاريس، وارتقى عنه الرمل، وانقادت إليه الموارد. ولا يخفى فى صيغ الأفعال حس المطاوعة والانسياق؛ وتكشف حروف الجر عن نوع من العلاقة والحرص توثق من خلاله الطبيعة صلتها بهذا الموضع.

تيمم ناوى أهل خرقاء منهلاً
له كوكب فى صرة القيظ بارد
لقى بين أجماد وجرعاء نازعت
حبالاً بهن الجازئات الأوابد
تنزل عن زيزاءة القف وارتقى
عن الرمل وانقادت إليه الموارد[١١١]

بل قد تنبرى للدفاع عن الخصوبة؛ فيطوح الجبل بسهام الصائد ويـ «تصدى له من جانب الكيح ناطح» كأنما ناطحه الجبل بنفسه. منقذاً مشيئة أعلى من خوف الحمر ومن حرص الصائد تقضى للحمر بـ «تلية وقت لم يكمل كمالها».

فى عالم التصويرالفنى تهجر الكلمات مقاصدها الفقيرة المحدودة، وتوغل فى منابع الخيال الأولى، حيث تستيقظ طاقة الوجود السرية، وتتحد ذاكرة الشاعر مع ذاكرة الكون، ومن طيات ذلك العالم المتفاعل تتجلى قوى الطبيعة مشحونة بالرمز وبالخيال الأسطورى.

وترسم الجغرافية الأسطورية والهندسية معالم العالم الصحراوى الذى يرمز فى جهاته وتضاريسه وأنواع الحياة فيه وأشكاله الهندسية إلى عالم الظل والفخ والأم المرعبة، والمخاطر التى تنعكس عليها مخاوف اللاوعى على نحو رمزى. وتردنا كذلك صورة البحر إلى منابع الحياة الأولى، كما تستثير صورة الوحش ـ المرتبطة بالجفاف والعطش ـ ذكريات أولية لصراع قوى الخصوبة ووحش الجفاف التى عكسها ـ على المستوى الأسطورى ـ صراع بعل رب الخصوبة والتنين «موت» أو «تيامات» أم الجفاف على نحو دورى يؤدى إلى غياب الأول غياباً وقتياً.

يقول :

فشدوا عليهن الرحال فصمموا
على كل هول من جنان المخاطر[١١٢]

أمام هذا الامتداد تتفتح مغاليق النفس المنطوية على ذاتها، وتتعلم من عالم الصحراء القاسى المكتفى بالقليل خبرة بالألم، الذى يعصم من المكابرة والنزق، وكذلك تتعلم شيئاً من هموم القصد، والسفر وأعبائه، والغشاوة والاستبصار، والتيه والضلال.

وغبراء يقتات الأحاديث ركبها
وتشفى ذوات الضغن من طائف الجهل[١١٣]

فلا سبيل لشفاء «ذوات الضغن» أو من «طاط عن الحق» غير قطع «عوصاء كل كريهة»حتى «ارعوى عن الحق باطله» إلى حيث لا «يسمو امرؤ متقاصرا»، وحيث «فى الركب جثمانى ونفسى رهينة» يذهب بها حيث لم يذهب من قبل. ولعل فى هذه الصورة ما يشى بشراك تلك الرحلة التى تكاد توازى رحلة إنانا للعالم السفلى. عالم الموت، أو الدخول

فى قلب الوحش الذى يغمض عينيه على من يدلف إليه. هذا الإغماض الذى أعاد المتنبى توظيفه من بعد فى سياق المديح «كأنك فى جفن الردى وهو نائم» ينسج به ذو الرمة ملمحاً من ملامح جحيمية عالم الصحراء وصوره الكابوسية.

ـ فـلاة تقـد الآل عنهـا ويرتمى
بنا بين عـبريهـا رجـاها وجـولهـا
إذا الشخص فيها هزه الآل أغمضت
عليه كإغماض المقضى هجولها[114]

ـ براهن تفـويزى إذا الآل أزلفت
به الشـمس أزر الحـزورات الفـوالك
وشبهت ضبر الخيل شدت قيودها
تقـمص أعناق الرعـان السـوامك
وقـدخنق الآل الشـعـاف وغـرقت
جواريه جذعان القضاف النوابك[115]

ـ نظرت إلى أعناق رمل كـأنما
يقـود بهن الآل أحصنة شقرا[116]

ويحملنا خيال السيولة إلى عالم فى خوض متداخل وذوبان، عالم ترسم له أوهام الغشاوات السرابية أفقاً تنقلب فيه المعايير؛ فتنقلب الحركة سكوناً والسكون حركة، يعبث بثبات الجبال وجلالها أو ـ على مستوى الخيال المادى ـ يعبث بالمادة التى لم تعرف الحركة أو الشكل أو تدفق الطاقة بعد، ويولد فى باطن أوهام السراب حساً متدفقاً بالحركة التى تحيل الجبال فى السراب خيولاً شقرا، أو كميتا يطارد مظاهر الطبيعة الصحراوية وتطارده، كما لو كانت الأشكال تتصارع فى مادة العماء الغفل ليستقل فى القاع عالم المطاردة أساسه، لكنه عالم غير خلاق، وغير متوازن، عالم من الظلع، والفتنة، فالشقرة تقترن بلون التنين الذى سرق الخصب فى الموروث الكنعانى كما أن الشقرة ترتبط فى الحلم بالموت، خاصة إذا ما ربطنا بينها وبين قوم عاد والجمال الشقر، والشقرة تقترن بالفزع كما ترتبط بالفتنة كما نرى فى القرآن حين تستحيل السماء «وردة كالدهان» وهو اللون الأبيض الذى تغشاه حمرة. تشتبه تلك الفتنة بالضلال الذى يرشح له الملمع بثوبه ـ إذا ماضل القوم ـ الذى يمتاح من موروث طقسى عربى قديم.

إن عالم الصحراء السرابى عالم هش، وهمى خادع، مغمض غير غافل مرتم بوهن لا يستسلم، ألوانه ضوئية؛ حيث تنتفى فيها حقيقة اللون ليحل محلها السطوع المضلل، الذى يعكس قانون الصحراء الأساسى، أعنى قانون القوى غير المكبوحة التى يبلغ امتلاؤها حد الذهول، وتتجاوز طاقتها إلى التدمير. وتشتبه فيها الحركة بالسكون لأنها حركة باطنية يذهب ويجئ السراب دون أن يغادر المكان، والناقة تظل سجينة الدائرة «كأنما أمسوا بحيث أصبحوا». لقد فقد المكان قيمته، كما تراجع الزمن عن التغير والحدثية فآلت الحركة إلى عبث. والوجود فى رقراق السراب فى حالة مترددة بين النكوص والبزوغ، وبين الابتلاع والإفلات، ومن عبقرية العربية أن جمعت فى «يقمص» «وينزو» هذا النشاط الذى لا يعرف الخور، وهذه الطاقة التى لا تعرف الوهن. والحركة التى لا سبيل للخروج والتحرر إلا من خلالها، فى ولادة جديدة. ومن ثم، نرى المعاجم تجمع فى الفعل «ينزو» بين صور البزوغ والامتلاء بالشهوة، والفعل الجنسى الذى يمنح الوجود خصبه وتوالده. فهذا الاشتهاء الحاد وانفلاته إلى حيز الفعل هو خلاص ذلك العالم الذى يتحد فى الفعل «ينزو» مع رغبة الوجود الباطن فى التوالد، واشتهائه الحاد الخروج من توتر الاحتباس، وضيق «أعناق الرعان» «وخنق الشعاف» «وغرقها» و«الخواضع» و«المقنع». والخيل المقيدة التى تنزع إلى الانفلات فلا تبلغ غير «ظالع»، والجبال التى تنشد الارتواء فلا تلقى غير عناد ونفور إبل «عياف صوادف». إن العلاقات فى عالم الصحراء تبدو صورة لعالم معكوس تنبنى على العناد والنفور والعدوان وتجاوز الحدود والقهر والجذب السحرى الآسر. ويكشف معجم نعوت الصحراء الشعرى لدى ذى الرمة عن سمات شخصيتها فهى «عنود»، «قذف»، «جموح»، «عوصاء».

يقول:

ـ وعوصاء حاجات عليها مهابة
أطافت بها محفوفة بالمخاوف[117]

حـمى ذات أهوال تخطيت دونهـا
بـأصـمع من همي حيـاض المتـالف
ـ ورب مـفـازة قـذف جـمـوح
تغول منحب القـرب اغتيـالا(١١٨)
ـ يهـمـاء لا يجـتـنازها المغـور
كـأنما الأعـلام فـيـهـا سـير
بهـا يضل الخـوتع المشـهـر
والمسـبطر اللاحب المنيـر(١١٩)

وتجتمع فى شخصية الصحراء معانى الجموح والفوضى والغرور والضلال كما يتمثل فى مادة «تيه» اسم الصحراء المشتق من التيه، كأنما يغترفان من معين واحد. وتجتمع فى نعوت الصحراء التى حاولت أن تقبض فى كل صفة على شئ من سماتها دون أن تحيط بها ـ معانى الشدة وبتأمل نعوت الصحراء نراها تغترف من معين يرتبط دائماً بالشدة والجموح والغرور والهلاك والدين والإفلاس والمرض والوهن والحمق والهذيان والعمى وانعدام الخير والعقم. وهلوسات العقل وخباله؛ فهى «بيداء»، «مفازة»، «مخوفة» «فلاة» «يهماء»، «قفر» «متاهة» «سى» «مهمه» «دوية» أو «دو»(١٢٠). وأهم ما يميزها التشابه الذى ينتفى معه تميز، وغياب العلامات، والاتساع الهائل لفراغ يلتهم كل الأشكال «سباريت»، «خرق» «خوقاء» ويتراكم فيه مكان منبسط انبساطاً ضيعاً؛ إذ تتناص فيه التضاريس وتتساوى، وتتصل الفلوات، «فلاة حفت بفلاة»؛ بحيث يبدو هذا الاتساع الهائل الذى اضطربت فيه القدرة على تمييز الكتلة؛ فالصغير يؤول كبيراً وتنعدم عدالة التحدى التى تتغذى على شئ من الحدود، وينشط الخيال لاجتياز أعباء المواجهة، فيحيل الأجسام الصغيرة كتلا هائلة، كأنما تتعاظم قوى الضعيف بفعالية قواه الباطنة ليواجه رعب المكان. ويغترف الطير الصغير من معين الناقة الند الوحيد القادر على مجابهة الصحراء.

يقول:

بأرض ترى فـيـهـا الحـبـارى كـأنه
قلوص أضلتها بعكمين عيرها (١٢١)

وتلتقى الصحراء مع الغابة والمستنقع فى الرمزية الأسطورية على معانى المجهول، والخطر المترصد، والركود، والغشاوات، والعوالم الشريرة الخادعة، التى لا تجلى جمال الكون ـ كالبحيرة ـ ولا يتدفق فيها تيار الحياة كالنهر، حيث العالم شبه نائم فى مرحلة سابقة على العمر. لكن هذا لا ينفى الرمز الإيجابى للمتاهة، ولكل القوى التى يستخدم رعبها لحراسة المكان الموعود أو لنقل إنها تكاد ـ على مستوى الرمز الأسطورى ـ تتوازى مع التنين حارس المدينة.

وغـبـراء يحـمى دونهـا مـا وراءها
ولا يختطيها الدهر إلا مخاطر(١٢٢)

والريح الممثلة للعنصر النشط الفعال ترتمى إعياء على شطآن عالم خامد الأنفاس. ولا تفلح فى غير أن تلتف بها الجبال فى حالة تشبه التشرنق أو التكفن، علها تدرك فى مرحلة تالية ولادة جديدة تخرج عليها من أكفان أجساد الرياح الميتة، أو من تحت عباءة الليل التى دثرت السكون أعلاه وأسفله،فقد تدرك شيئاً من التحرر بموتها.

يقول:

ـ تجاوزن من أرض فلاة تعصبت
بأجساد أموات البوارح قورها (١٢٣)
ـ وتيهاء تودى بين أرجائها الصبا
عليها من الظلماء جل وخندق(١٢٤)

فى صور الخيال الهوائى تتحرر المادة من الشكل والحيز والكتلة، وتمرح بلا حدود فى عدوانية تروغ من الإمساك بها، وتعبث بمفهوم الاطمئنان الذى لا يخلو من فكرة الحدود. ويعبث العالم الجحيمى بأحلام الخصوبة، فتمزج قواه بين قوى المواد الحجرية منها والمائية، بتأثير الحرارة. وتشبع تشوقاً لحالة من الطفولة الكونية اتخذ فيها العبث والفوضى هيئة مائية. وكما اقترن خيال الماء بالحركة عند ذى الرمة اقترن بالطفولة «كأننى خائض فى غمرة لعب» مقترنا وذكرياتها «ليالى اللهو يطبينى فأتبعه» حيث لا مسؤولية ولا هم ولا حدود للرغبة التى تدعوه فيستجيب، وتجتذبه فيستسلم لها، ويخوض غمرتها، وتحتويه فيغوص إلى باطنها. أما الخيال النارى ـ هنا ـ فهو خيال يحتضن شهوة انتحارية؛ حيث تذوب الشمس وتذيب الحصى أنهاراً ضوئية، ينمى التصوير الحيوانى ملكاتها المفزعة؛ فالشمس المقرنة تبدو منتصبة الرأس فى

السماء، ترقب من على الأرض، محلقة فى تدويم، أو دون أن تغادر المكان، ويسيل وهجها لعاباً. فى اشتهاء افتراس نهم تستغرقه الرغبة، ويفقد التحكم، متداخلاً مع صورة نسيج عنكبوتى، يرشح لمعانى الفخ والصيد الذى يغيم وعى الآخر وإرادته. فقد «ارتقت على رأسها شمس طويل ركودها» و«الشمس حيرى لها فى الجد تدويم» فصدرت الشمس والصحراء فى وهجها ولعاب الشمس الممتزج بالرمال، مصوراً وجهاً من أوجه الخصوبة الشيطانية التى تتلاقح فيها قوى الشر والعذاب إنما هى صور تمتاح من الذاكرة الأسطورية الخاصة بالتنين والأفعى السماوية المقرنة المجنحة(١٢٥).

- فى صحن يهماء يهتف السمام بها

فى قرقر بلعاب الشمس مضروج(١٢٦)

- ....

ى صالح من لعاب الشمس مسجور(١٢٧)

ولا سبيل إلى التصدى له إلا بالناقة أحياناً فى تحديها ووعيها، وأحياناً فى صورة قرابين للتنين النارى ووحش الخصوبة:

كأننا والقنان القود يحملنا

موج الفرات إذا التج الدياميم

والآل منفهق عن كل طامسة

قرواء طائفها بالآل محزوم

كأنهن ذرى هدى مجوبة

عنها الجلال إذا ابيض الأياديم(١٢٨)

تنزاح الأسطورة ويحل الخيال الفنى محلها فى لغة تمتاح من نفس المعين Mythpoetic Language. ويصور الرمز الجنسى هذا العمق البعيد لصورة الاقتراع التى تكاد توازى صورة من صور الزواج التى يفلح البطل فى تحقيقها فيحبط نبوءة العقم، أو يشعل فى باطن الوحش نيرانها فيقتله ويدرك خلاصه:

ورمل كأوراك العذارى قطعته

إذا جللته المظلمات الحنادس(١٢٩)

كما يوقظ توليد النار الذاكرة الأسطورية التى تلتقى فيها رموز الخصوبة وتنطلق من تلاقحها طاقة الحياة كما تتمثل فى لوحة قدح الزناد. فى رمزية كثيفة تستدعى إلى الذهن ما كان يقترن بطقوس الزواج المقدس فى الديانات الشرقية:

وسقط كعين الديك عاورت صاحبى

أباها وهيأنا لموقعها وكرا

مشهرة لا تمكن الفحل أمها

إذا نحن لم نمسك بأطرافها قسرا

قد انتتجت من جانب من جنوبها

عواناً ومن جنب إلى جنبه بكرا

فلما بدت كفنتها وهى طفلة

بطلساء لم تكمل ذراعا ولا شبرا

وقلت له ارفعها إليك فأحيها

بروحك واقتته لها قيتة قدرا

وظاهر لها من يابس الشخت واستعن

عليها الصبا واجعل يديك لها سترا

ولما تنمت تأكل الرم لم تدع

ذوابل مما يجمعون ولا خضرا

أخوها أبوها والضوى لا يضيرها

وساق أبيها أمها اعتقرت عقرا(١٣٠)

فى صورة النار دورة للحياة التى تبدأ ضعيفة ثم تتدفق بالطاقة وتدور عجلتها، فتستنفد الحياة كلما تفاقمت قوتها واجتازت الحدود. ويوظف الشاعر الرمز الجنسى فى صورة أخرى من صور الطبيعة تربط بفحولة ذهنية البئر والدلو والرشاء، بالرحم والوعاء الأنثوى.. فى لغة الألغاز التى ترجع بالعالم عبر المجاز والأحاجى إلى علاقات أصلية أولية عميقة. وبالعقل إلى فعل الخلق وتوليد الحياة فى توليد الصور:

وجارية ليست من الإنس تشتهى

ولا الجن قد لاعبتها ومعى ذهنى

فأدخلت فيها قيد شبر موفر

فصاحت ولا والله ما وجدت تزنى

فلما دنت إهراقة الماء أنصتت

لأعزله عنها وفى النفس أن أثنى(١٣١)

وآخر ما نتوقف عنده من مظاهر تلك اللغة الطقسية المجازية ما يختص بالمعجم الشعرى الذى يجعل من معجم قصيدة الهجاء ما يشبه نبوءة الهلاك وسحرية اللعنات.

ففى القصيدة الرابعة عشرة فى هجاء «امرئ القيس»، نجد اللغة مثقلة بمعانى الفرقة، وتغير الحال، وزوال النعمة «دنا البين» «تغير حالها» و«بطيور البين» أو نبوءة الألم و«بالرياح الهوج» وبلغة ترشح للهدم مثل «تقويضها» و«زيالها» و«مكروها» والرعب «فؤادك مبثوث» والمرض «لم يشفه» و«بلاء» و«امذلالا» وبالعناد «يصمى» وعازليه وبالهلوسة «خبال» وبالوهن «الونى» وبالنزاع «كرشق الرامى» وبالفزع «ينزو بالقلوب اهوالها» و«مخوفة» و«ضلالها» و«خماشات زحل» وعذاب «تعاوى لحسراها الذئاب» و«زفير القواضى» والنجوم التى استحالت «مصابيح دحال» بدلا من أن تكون سبيل هداية. و«أرض عدول» و«أثقال البلايا» و«أمثال الأسنة» وتبزغ صورة الأفعى التى ترد فى قصائد محدودة فى معجم ذى الرمة الفنى لكنها فى أغلب الأحيان تقترن بالهجاء كأنما تسحب معها ظلا سحرياً شريراً، أو تقترن بطقوس توظيف قواها المرعبة والسيطرة عليها وتسليطها، أو ربما تكون على المستوى الشعبى ـ لا المستوى الطقسى ـ تمثل رمز القوى المرعبة التى اقترنت بها ـ الأفعى لساكن الصحراء؛ بحيث تبدو الموضوعات النمطية ظاهرياً تتبطنها علاقات داخلية من المعجم اللغوى والمعجم الفنى تصنع عالماً مرعباً يوقع المهجو فى حبائله. وقد تبدأ القصيدة بأداء يشبه الجو «القوطى» المهيب والمنذر، الذى تتآزر فيه قوى الطبيعة وتشحذ طاقتها الخفية الشريرة أو المشبعة بنبوءة فاجعة.

وفى القصيدة الثالثة والعشرين التى يهجو فيها امرأ القيس ـ كذلك. تبدأ القصيدة «بالعواصى المترعة» من الدمع وبمشاعر لا تعرف السيطرة وبطقوس طرق الحصى:

عشية مالى حيلة غير أننى
بلقط الحصى والخط فى الأرض مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده
بكفى والغربان فى الدار وقع

ولا نحن مشئوم لنا طائر النوى
ومازل بالبين الفؤاد المروع(١٣٢)

كأنما يستقرئ نبوءة الأرض التى عرفتها طقوس التنبؤ حين كان الكهان يقرأونها. كما كان العرب يصيحون فى البئر سائلين عن نبأ الغائب. وترسم حركة الغربان التى اقترنت بالزجر وبنذر الفراق والموت شيئاً من إرهاصات ذلك المصير.

ويحتشد فى القافية معجم مثقل بالفزع كما نرى فى «تدمع، عواص، تترع، تقطع، مجزع، الغربان وقع، أوجع انقضى العيش أجمع، ومتشيع، والمروع ويتصدع وظلع، وتقعقع وتزعزع والمتنعنع، أشنع وبلقع». وتظهر صورة الأفعى مرة أخرى، فيقترن شعر المحبوبة بالأساود، بحيث تبدو موضوعاتها وعاء لأداء طقسى نلمسه كذلك فى القصيدة السابعة والثمانين التى تبدأ بـ «لقد خفق النسران» وتتزعزع بها الأعناق كما لو كانت اللغة ترسل على المهجو شواظها وحممها.

أما بالنسبة إلى المديح، فنراه يحشد للممدوح عالماً مترعاً بالسخاء فياضاً بالنعمة التى قد تتخذ شكلاً من أشكال القوة شديدة التدفق، كما نرى فى قصيدته الرابعة فى مدح هلال ابن أهوز التميمى. حيث يطالعنا بالدعاء، وبالسقيا، وبصخب الحياة المجلجل، وبأنواء محمودة تبشر بالثروة، وبنعمة تمتد فى المكان فتغشى السهل والحزن، وبصورة للمحبوبة مترعة بالخصب، وبترشيح للخروج من المتاهة ـ دون إيغال فى تفاصيلها ـ يبدؤه بـ «فرجت عن جوفه» وبانفساح «سدو الذراعين» وتدفقهما، وبناقة «لانت عريكتها»، وبالمائة الجرجور «حانية على الرباع»، وبتعويذة «فدينك»، ونلحظ سمات هذا الأداء فى مدحته الواحدة والخمسين كذلك.

ليس الشر فى الطبيعة ضرباً من الظلم لا يعرف الإنسان مصدره أو علة حركته، والقسوة هنا ليست ضرباً من البطش العشوائى، بل هى جزء من نظام كلى موكل بالحفاظ على الحياة فى حركة تتابع فيها مظاهر الخير والشر على نحو مرحلى. ولا ينتقص الشر من كمال النظام الأكبر؛ فالصراع دائم «لا يأتلى المطلوب [فيه] ولا الطلب». قد يتسم أحياناً بالتوتر وأحياناً بالاسترخاء وفى المساجلة بينها يتولد توتر مستعذب فياض بالطاقة.

الهوامش :

(١) انظر : صبحى حديدى: نورثروب فراى وبلاغة الأسطورة مجلة الكرمل، (فصلية) ع ٤٠ ـ ٤١ ـ قبرص ١٩٩١، ص٨٣.
(٢) نفسه .
(٣) See: Northrop Frye, **Anatomy of Criticism** (Princeton, 1957), pp. 136: 139.
(٤) See: Eric Fromm, **The Forgotten Language, An Introduction To the Understanding of Dreams,** Fairy Tales & Myth, London, (1952), pp. 12,22.
(٥) See: Northrop Frye, p. 114.
(٦) See: Philip Wheelribht, **"The semantic Approach to Myth"**. In Myth A Symposioum, ed. Thomas sebeak. passim.
(٧) See: Joland Jacobi, **"Archtype & Symbols,"** In the psycology of C. J. Jung, (London, 1952), Passim.
(٨) See: Edward Clover, **Freud Or Jung,** (London, 1950), pp. 30: 37.
(٩) See: Gaston Bachchelard, **The Poetics of Revérie, Childhood, Language & Cosmos** (Boston & U.S.A, 1969). p. 183.
(١٠) See: Gaston Bachelard, **On Poetic Imagination & Reverie,** (Indianapolis & N.Y. 1971), passim.
(١١) See: **Cambridge History of Arabic Literature Till The End of Umayyed Period,** (Cambridge, 1983), pp. 424: 432.
(١٢) Stefan Sparl, **Islamic Kinship and Panegyric Poetry in the Early 9th. Century** "Journal of Arabic Literature" Leiden, E.J. Brill VIII 1977. passim.
(١٣) See: Kathrine law ed., **Man, Myth & Magic,** (Briggs, 1898-1980), "Woman", "The Mother Goddess".
(١٤) See: J. E. Cirlot, **A Dictionary of Symbols,** trans. Jack Sage (London & Hentey, 1984), "Love".
(١٥) Ibid.
(١٦) انظر: هربرت س. غرشمن: «السيريالية: الأسطورة والواقع» من كتاب **الأسطورة والرمز**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت ١٩٨٣، ص ٥٠ ـ ٥٤.
(١٧) See: Joseph Compbell, **The Hero with A Thousand Faces,** (New York, 1949), p. 125.
(١٨) انظر: عاطف جودة نصر: **الرمز الشعرى عند الصوفية**، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٧٠ .
(١٩) See: Maud Bodkin, **Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination,** (London, 1963), "Archetype of Woman". passim.
(٢٠) See: Ibid.
(٢١) See: Joseph Compbell: **The Hero With A Thousand Faces.** Passim.
(٢٢) ذو الرمة: **ديوان ذى الرمة**، تحقيق عبد القدوس صالح، بيروت ١٩٨٢، ق ٦٤.
(٢٣) نفسه : ق ٢٥ .
(٢٤) نفسه : ق ٢٢ .
(٢٥) See: Ad De Véries, **Dictionary of Symbols & Imagery,** (London, 1981), "Vineyard".
(٢٦) See: Laurence Lerner, **The Uses of Nostalgia, Studies in Pastoral Poetry** (London, 1972), pp 52, 58.
(٢٧) نفسه : ق ٦٤ .
(٢٨) نفسه : ق ٢٦ .
(٢٩) **ديوان ذى الرمة** : ق ٣٣ .
(٣٠) جاستون باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٣ ، ١٩٨٧، ص١١٧.
(٣١) **ديوان ذى الرمة** : ق ٢٦ .
(٣٢) نفسه : ق ٥٣ .
(٣٣) نفسه : ق ٢١ .
(٣٤) نفسه : ق ٢٦ .
(٣٥) نفسه : ق ٣٢ .
(٣٦) نفسه: ق ٣٢ .
(٣٧) نفسه : ق ٣١ .
(٣٨) نفسه : ق ٣٤ .
(٣٩) نفسه : ق ١٦ .
(٤٠) انظر: جاستون باشلار: **جدلية الزمن**، ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت ١٩٨٢، ص١٧، ١٨، ٤٧، ٦٤، ٨٨، ١١٠، ١١٧.
(٤١) See: J. E. Cirlot, **A Dictionary of Symbols,** "Pilgrim", "Journey".

(٤٢) ديوان ذى الرمة : ق ٤٠ (الملحق) .
(٤٣) نفسه: ق ٢٨ .
(٤٤) نفسه : ق ٣٩.
(٤٥) انظر: حسن البنا عز الدين: «جماليات الزمان فى الشعر ـ نموذج النسيب فى القصيدة الجاهلية (مدخل مقارن)»، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد التاسع، ١٩٨٩، ص١١٥.
(٤٦) See: Maud Bodkin, **Archetypal Patterns in Poetry**, pp. 153: 154.
(٤٧) انظر: مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، منشورات الجامعة الليبية (د.ت) ص ص ١١٨، ١٤٩.
(٤٨) انظر: لطفى عبد البديع، **الشعر واللغة**، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، القاهرة ١٩٦٩ص ص ١٢، ٢٧.
(٤٩) انظر: مصطفى ناصف: **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ص ٣٤، ٣٦.
(٥٠) **ديوان ذى الرمة**: ق ٦٨.
(٥١) نفسه: ق ٢٩. جنها: سترها. الرواق: الأعالى. نزف: قطع.
(٥٢) نفسه: ق ٣٩.
(٥٣) نفسه: ق ٣٦. القوالس: النواقع، عانك: رمل طويل صعب متعقد. مجته: دفعته. حناديج: رمل فى شعاب الجبال.
(٥٤) نفسه: ق ٥١. خصاصة: فرجة، كليلا: ضعيفا، انغل: غاب ودخل ـ خلالاً تفلجا: رصف متراكب.
(٥٥) نفسه: ق ١٢.
(٥٦) انظر: روبرت جيلام سكوت، **أسس التصميم**، ترجمة عبد الباقى محمد إبراهيم ومحمد يوسف، القاهرة ١٩٨٠، مواضع متفرقة.
(٥٧) انظر: هورست أدهر: **روائع التعبيرية الألمانية**، ترجمة فخرى خليل ومحسن الموسوى، بغداد ١٩٨٩. مواضع متفرقة.
(٥٨) **ديوان ذى الرمة**: ق ٢١.
(٥٩) نفسه: ق ١.
(٦٠) See: Mircea Eliade, **Patterns in Comparative Religion** Stay Books, London 1983. P 190
(٦١) Ibid.
(٦٢) See: Michael V. Fox, **The Song of Songs & The Ancient Egyptian Love Songs** (London, 1985), The Introduction, pp.x:xxvii.
(٦٣) نقلاً عن : فراس السواح : **لغز عشتار ـ الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، دمشق ١٩٩٠، ط ٤، ص ١٨٣.
(٦٤) نقلا عن فاضل عبد الواحد على: **عشتار ومأساة تموز** ، بغداد ١٩٧٣، ص ٤٢.
(٦٥) نشيد الإنشاد ٩/٤ ، ١٢/٤ .
(٦٦) المرجع السابق : ٢ / ٦ .
(٦٧) المرجع السابق : ٤ / ٧ .
(٦٨) انظر: كارل جوستاف يونج : **الإنسان ورموزه** : ترجمة سمير على ـ منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، ع ١٣٠، ١٩٨٤، ص ٢٥٣، ٢٧٩.
(٦٩) See. Maud Bodkin, **Archetypal Patterns in Poetry**, p. 189.
(٧٠) **ديوان ذى الرمة** : ق ١٢٣ (الملحق) .
(٧١) نفسه : ق ٥ .
(٧٢) نفسه : ق ٢٥ .
(٧٣) نفسه : ق ٦٨ .
(٧٤) نفسه : ق ٦٨ .
(٧٥) انظر : لطفى عبد البديع : **الشعر واللغة** ص ١١٥.
(٧٦) See: Gaston Bachelard, **On Poetic Imagination & Reveric**, p. 54.
(٧٧) See: Ibid p. XXXI.
(٧٨) **ديوان ذى الرمة** : ق ١ .
(٧٩) انظر : الزمخشرى : **أساس البلاغة** تحقيق عبد الرحيم محمود، ط ٤ دار التنوير العربى بيروت ١٩٨٤ . «هضم».
(٨٠) انظر: لطفى عبد البديع: **عبقرية العربية فى رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب**. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط١، ١٩٧٦ ص ص١٨٩، ١٩٣.
(٨١) See: J. E. Cirlot, A **Dictionary of Symbols**, "Hunter".
(٨٢) See: Ibid.
(٨٣) See: **New LaRousse Encyclopedia of Mythology**, 1985. "Odin".
(٨٤) See: **Encyclopedia of Religion & Ethics** (Edinburgh, 1908-1926) Sum, Moon & Stars.
(٨٥) انظر: القزوينى: **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات** . القاهرة، ط ٥، ١٩٨٠ ص ص ٢٤: ٣٣ .
(٨٦) See: R. O Faulkner, **"The King and the Star - Religion in the Pyramid Texts" Journal of Near Eastern Studies**, vol III (Jan-Oct 1944),

(٨٧) **ديوان ذى الرمة** : ق ١٤ .
(٨٨) انظر : جيمس فريزر: **أدونيس أو تموز، دراسة فى الأساطير والأديان الشرقية القديمة**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩ ـ ص ٣٥، ٤٥ .
(٨٩) See: Kathrine Law ed., **Man, Myth & Magic,** "Bull", "Horn".
(٩٠) **ديوان ذى الرمة** : ق : ١ .
(٩١) نفسه : ق : ٩ .
(٩٢) نفسه : ق : ٥٠ .
(٩٣) نفسه : ق : ١ .
(٩٤) نفسه : ق : ٨٧ .
(٩٥) نفسه : ق : ١ .
(٩٦) See: **Dictionary of History of Ideas, Studies of Selected Pivotal Ideas,** Philip p. Wiener ed. vol III, (N. Y. 1973), "NATURE".
(٩٧) See: Robert Langbaum, **"The New Nature Poetry"**, American Scholar, vol. 29, 1959. pp. 325, 326.
(٩٨) **ديوان ذى الرمة** : ق ١٧ .
(٩٩) نفسه : ق ١ .
(١٠٠) نفسه : ق ٢ .
(١٠١) نفسه : ق ٢٤ .
(١٠٢) نفسه : ق ٦٤ .
(١٠٣) نفسه : ق ٥٠ .
(١٠٤) نفسه : ق ٥ .
(١٠٥) نفسه : ق ٤٢ .
(١٠٦) نفسه : ق ٢٩ .
(١٠٧) نفسه : ق ٤١ .
(١٠٨) نفسه : ق ٣٥ .
(١٠٩) نفسه : ق ٥٠ .
(١١٠) نفسه : ق ٥٠ .
(١١١) نفسه : ق ٣٥ .
(١١٢) نفسه : ق ٦٧ .
(١١٣) نفسه : ق ٢ .
(١١٤) نفسه : ق ٢٨ .
(١١٥) نفسه: ق ٦٨ .
(١١٦) نفسه : ق ٤٩ .
(١١٧) نفسه : ق ٦٥ .
(١١٨) نفسه: ق ٥١ .
(١١٩) نفسه : ق ١٠ .
(١٢٠) انظر: ابن سيدة : **المخصص**، دار الفكر، خمسة أجزاء (د.ت) جـ ٣ «نعوت الفلوات» .
(١٢١) **ديوان ذى الرمة** : ق ٦ .
(١٢٢) نفسه : ق ٣٢ .
(١٢٣) نفسه : ق ٦ .
(١٢٤) نفسه : ق ١٣ .
(١٢٥) See: William A. Ward, **"The Hiw-ass, The Hiw-serpent And The God Seth,** "Journal of Near Eastern Studie, N.I (1978), Passim.
(١٢٦) **ديوان ذى الرمة** : ق ٥٠ .
(١٢٧) نفسه : ق ٨٧ .
(١٢٨) نفسه : ق ١٢ .
(١٢٩) نفسه : ق ٣٦ .
(١٣٠) نفسه : ق ٤٩ .
(١٣١) نفسه : ق ٨٢ .
(١٣٢) نفسه : ق ٢٣ .



الفرزدق وإبليس

قراءة في قصيدة

سعاد المانع*

نص القصيدة

١ ـ إذا شئتُ هاجتنى ديار محيلة
ومربط أفلاءٍ أمامَ خيام

٢ ـ بحيث تلاقى الدو والحمض هاجتا
لعينى أغرابا ذوات سجام

٣ ـ فلم يبق منها غير أثلم خاشع
وغير ثلاثٍ للرماد رئام

٤ ـ ألم ترنى عاهدت ربى وإننى
لبين رتاج قائمٌ ومقام

٥ ـ على قسم لا أشتم الدهرَ مسلما
ولا خارجا من فىّ سوء كلام

٦ ـ ألم ترنى والشعرَ أصبح بيننا
دروء من الإسلام ذات حوام

٧ ـ بهن شفى الرحمن صدرى وقد جلا
عشا بصرى منهن ضوء ظلام

٨ ـ فأصبحت أسعى فى فكاك قلادة
رهينة أوزار علىّ عظام

٩ ـ أحاذر أن أدعى وحوضى محلق
إذا كان يوم الورد يوم خصام

١٠ـ ولم أنته حتى أحاطت خطيئتى
ورائى ودقت للدهور عظامى

١١ـ ألا بشرا من كان لا يمسك استه
ومن قومه بالليل غير نيام

* قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب، جامعة الملك سعود.

١٢ـ يخـافـون منى أن يصك أنوفـهم
وأقـفـاءهم إحـدى بنات صـمـام
١٣- لعـمـرى لنعم النحى كـان لقـومـه
عـشيـة غب البـيع نحى حـمـام
١٤ـ بتـوبة عـبـد قـد أناب فـؤاده
ومـا كـان يعطى الناس غـيـر ظلام

١٥ـ أطعـتك يا إبليس سبـعين حـجـة
فلمـا انتـهى شـيـبى وتم تمامى
١٦ـ فـــررت إلى ربى وأيقـنت أننى
مـلاق لأيام المنون حـمـامى
١٧ـ ولما دنا رأس التى كنت خـايفـا
وكنت أرى فـيـهـا لقـاء لزامى
١٨ـ حلفت على نفسى لأجـتـهـدنهـا
على حـالهـا من صـحـة وسـقـام
١٩ـ ألا طال مـا قـد بت يوضع ناقـتى
أبو الجن إبليس بغـيـر خطام
٢٠ـ يظل يمنينى على الرحل فـاركـا
يكون ورائى مـرة وأمـامى
٢١ـ يبـشـرنى أن لن أمـوت وأنه
سـيـخلدنى فى جنة وسـلام

٢٢ـ فـقلت له هلا أُخـيك أخـرجت
يمينك من خـضـر البـحـور طوام
٢٣ـ رمـيـتَ به فى اليم لما رأيتـه
كـفـرقـة طودى يذبل وشـمـام
٢٤ـ فلمـا تلاقى فـوقـه الموج طاميـا
نكصت ولم تحـتـل له بمرام

٢٥ـ ألم تأت أهل الحجر والحـجر أهله
بأنعم عـيش فى بيـوت رخـام
٢٦ـ فقلت : اعقروا هذى اللقوح فإنها
لكم أو تنيـخـوها لقـوح غـرام
٢٧ـ فلمـا أناخـوها تبـرأت منهم
وكنت نكوصـا عند كل ذمـام

٢٨ـ وآدم قـد أخـرجـتـه وهو سـاكن
وزوجـتـه من خـيـر دار مـقـام
٢٩ـ وأقـسـمـت يا إبليس أنك ناصح
له ولهـا إقـسـام غـيـر أثام
٣٠ـ فظلا يخـيطان الوراق عليـهـمـا
بأيديهـمـا من أكل شـر طعـام
٣١ـ فكم من قرون قد أطاعوك أصبحوا
أحـاديث كـانوا فى ظلال غـمـام

٣٢ـ ومـا أنت ياإبليس بالمرء أبتـغى
رضـاه ولا يقـتـادنى بزمـام
٣٣ـ سأجزيك من سوءات ما كنت سقتنى
إليـه جـروحـا فيك ذات كـلام
٣٤ـ تعـيـرها فى النار والنارُ تلتـقى
عليك بزقـوم لهـا وضـرام
٣٥ـ وإن ابنَ إبليس وإبليس ألبنا
لهم بعـذاب الناس كلَّ غـلام
٣٦ـ همـا تفلا فى فىّ من فمويهمـا
على النابح العـاوى أشدُّ لجامى*

* في رواية ابن جني «أشدّ رجامِ» (انظر هامش ١٧).

مقدمة*:

يلفت النظر إلى هذه القصيدة للفرزدق[١] (ولد ٢٠ ـ وتوفى ١١٠ هـ أو ١١٤ هـ تقريبا) أنها من القصائد المبكرة فى تاريخ الشعر العربى التى تتناول إبليس فى ثناياها. وقد عرفها القدماء على أن الشاعر قالها يعلن فيها توبته عن الهجاء وأنه يهجو فيها إبليس[٢].

ولم يشر أغلب الباحثين السابقين إلى هذه القصيدة إلا إشارات عابرة على أنها تبين توبة الشاعر وندمه بعد أن أسن، وأنها توضح مدى قوة الشعور الدينى لديه[٣]. ولكن، توقف شاكر الفحام عند هذه القصيدة ليشير إلى أن الفرزدق «هجا فيها إبليس هجاء لا نجد له مثيلا فى شعر هذا العصر». كما ذكر فى موضع آخر أن بعض أبيات هذه القصيدة ترجمت إلى الفارسية فى كتاب للمواعظ[٤]. ويبدو فى الإشارة الأولى أن هجاء إبليس هو شئ خاص تتميز به هذه القصيدة عما هو سائد فى عصرها، لكن تظل الإشارة الأخيرة تفيد أن الاهتمام بترجمة أبيات من القصيدة إنما جاء من كونها تحمل الموعظة.

وفى كتاب عنوانه (الفرزدق بين الله وإبليس) أفرد خليل شرف الدين للقصيدة شرحا نثريا جاء فى سياق التحقق من مدى صدق توبة الفرزدق. وهذا لايقدم شيئا ذا بال للقارئ المهتم بالقصيدة[٥]، لكن المؤلف ذكر بعد ذلك أنه يرى أن هذه القصيدة تحمل «بذور مسرحية ناقصة تعتمد الأسطورة والرمز فى تمثيل الشر والخير المتصارعين على الدوام». ويرى أن لو جعل الشاعر إبليس فيها ينطق «لتكامل لنا مشهد درامى يؤذن فى الأدب العربى بخير عميم»[٦]. وهذه الملاحظة تسبغ على القصيدة رؤية معاصرة تقارنها بما هو قائم فى آداب الأمم الأخرى من أنواع أدبية، وتظل تنقل أمنيات المؤلف لما كان يحتمل أن يغير وجه الأدب العربى لو أن الشاعر تصرف فى القصيدة على وجه آخر.

إن ما يعنينا هنا هو القصيدة ذاتها. ومما يلفت النظر إلى القصيدة فى إطارها الزمنى هو أنه فى شعر تلك الفترة يبدو نادرا أن يتجه الشعراء فى المدح أو الهجاء نحو شخوص ليست من عالم الشهادة. ومن هنا، تبدو القصيدة متميزة حين تتناول إبليس.

ومن الحق أن فكرة شياطين الشعر، حول أن لكل شاعر شيطانا يلهمه الشعر، هى من الأفكار الشائعة فى الخيال العربى منذ القديم. ومن الحق أن هناك عديدا من الأبيات فى بعض الكتب القديمة ينسب بعضها إلى الجن، وينسب بعضها إلى الملائكة فى أحيان أخر[٧]، وقد أشار إليها ابن سلام الجمحى فى ثنايا حديثه عن قضية النحل، وإن كان خلع عنها صفة الشعر لفرط رداءتها فى رأيه[٨]. كذلك حقا إن هناك مقطوعة تنسب لتأبط شرا يتحدث فيها عن الغول التى يذكر أنها صادفته ويتحدث عن مغامرته معها[٩]، وأن هناك أبياتا تتضمن الإلماح إلى الجن أو إلى الغيلان يزخر كتاب (جمهرة أشعار العرب) بأمثلة لها[١٠].

ويبدو الحديث عن شياطين الشعر فى الحكايات أو الأساطير النثرية القديمة، وكذلك نسبة الأشعار إلى الجن، مما يستحق التوقف عنده لدراسة هذا النمط الضخم من المأثور الشعبى الذى يتمازج فيه الشعر والنثر ولا يأتى نثرا منفردا أو شعرا منفردا. ومقطوعة تأبط شرا والمقطوعات الأخرى أو الأبيات التى تلمح للجن أو الغيلان[١١]، وهى تقوم على رواية المغامرات، تندرج ضمن نمط المأثور الشعرى المتصل بالأساطير، وتبدو مجالا للمقارنة بالأساطير التى توجد فى تراث أمم أخرى مختلفة. وقد قامت سوزان بيكينى ستتكيفتش بدراسة قصيدة تأبط شرا المشار إليها، ومقارنتها بأسطورة أوديب فى سياق دراستها للشعر الجاهلى فى مجال يربطه بالشعائر[١٢].

لكن قصيدة الفرزدق الحالية تختلف عما سبق؛ فهى لاتصلح أن تندرج ضمن نمط المأثور المتداول عن الشخوص التى ليست من عالم الشهادة. فهى من جانب: شعر لم يمازجه النثر، ومعظم الحديث عن الشخوص الخيالية فى التراث القديم هو حديث يمتزج فيه الشعر بالنثر[١٣]، وحتى حين تطور هذا الحديث عن الشخوص الخيالية تطورا بعيدا، وظهرت فى القرون التالية أعمال أدبية متميزة، مثل (رسالة الغفران) للمعرى، و(رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد، ظل الحديث فيها نثرا يدور حول الشعر أو يمازجه شئ من الشعر[١٤].

والقـصيـدة من جانب آخر: لاتتحدث عن مغامرة من المغامرات أو عن حكاية غريبة، كما هو الحال فى مقطوعة تأبط شرا وما يماثلها، وإنما تتحدث عن إبليس وتودده وإغرائه وانجذاب الشاعر إليه فى الماضى، وتمرد الشاعر عليه فى الحاضر، ووعيده له بالهجاء فى المستقبل. وفى ثنايا هذا تبرز حكايات موجزة فى صور محسوسة عن علاقة إبليس بالأمم أو الأفراد وإغرائه لهم عبر الزمن الماضى، ومن هنا تتجاوز القصيدة الحادثة المفردة، ليتجاور فيها الشئ الخاص مع الشئ العام.

وتأمل قصيدة الفرزدق هذه يبين أن صورة إبليس فيها مستوحاة من جانبين، أحدهما صورة الشيطان التقليدية فى الشعر، التى سبقت الإشارة إليها، وهى تتصل بكون الشياطين ملهمة الشعراء (وصورة الشيطان فى الشعر والأساطير العربية تنطبق على إلهام الشعر الجيد بغض النظر عن محتواه)، والثانية هى صورة الشيطان فى القرآن، التى ترتبط بالأفعال الشريرة والمعصية ودفع البشر نحو الشرور.

وتتراءى صورة إبليس فى القصيدة على أنه ملهم الشعر العبقرى، ولكن هذا الشعر يتسم بالشر؛ فهو شعر الهجاء، وتتراءى صورة الشاعر (أو صورة الذات المتحدثة فى القصيدة) على أنها صورة الشاعر المتباهى بقوة شعره فى الهجاء؛ فهو سلاحه يسلطه على خصومه فيرهبهم. أما الصورة المستوحاة من القرآن الكريم، فهى مأخوذة من عناصر متعددة، خاصة حيث تشير إلى خروج آدم وحواء من الجنة، وعقر أهل الحجر للناقة، وانفلاق اليم أمام فرعون ثم غرقه.

مع كل هذا، يبدو أن الفكرة الجوهرية التى تدور حولها القصيدة ليست هى الشيطان، وإنما هى صراع الشاعر مع نفسه. فما توحى به القصيدة عند تحليلها ذلك الصراع بين رغبتين متناقضتين تماما، تدوران فى داخل الشاعر، إحداهما هى رغبة الشاعر القوية فى قول الهجاء واعتزازه بقدرته عليه، والثانية هى رغبته فى الكف عن الهجاء حتى يصبح مسلما تقيا يعف عن أعراض المسلمين. من هنا، تبدو الفكرة المسيطرة على القصيدة هى الصراع فى ذات الشاعر؛ بين قراره أن يكف عن هجاء الناس رغبة فى التدين ورغبته العارمة فى قول الهجاء.

لكن كون الحديث عن الشيطان جاء عارضا، لاينفى أن القصيدة تظل مع هذا تحمل صورة معينة للشيطان، وأنها إرهاص لما جاء بعد ذلك من صور للشيطان فى الأدب العربى. وقد دخل الحديث عن إبليس إلى الشعر العربى بعد ذلك، كما نجد فى مقطوعات لأبى نواس، ولصفى الدين الحلى (ت٧٠٢هـ؟)، وإن كانت صورة الشيطان فيها تختلف عن صورته عند الفرزدق قليلا؛ فهى وإن كانت تماثلها فى كونها مستمدة من فكرة الإسلام حول كون إبليس يغرى بالمعاصى، ومن أساطير العرب حول كون إبليس له صلة تربطه بالشعر الجيد، لكن يظهر فيها عند كلا الشاعرين جانب من المرح فى تصوير تعاطف إبليس مع مسرات الشاعر، وتبدو على جانب يجنح إلى الهزل[١٥].

وليس من المستبعد أن تكون هذه القصيدة فى تصويرها الخاطف لإبليس فى اليوم الآخر وهو يتلقى العذاب فى النار، كانت من ضمن ما أوحى للمعرى بما كتبه فى (رسالة الغفران) عن اليوم الآخر وعن جهنم.

ومع أنه من الحق ـ كما يظهر فى تحليل القصيدة ـ أن صورة الشيطان فى قصيدة الفرزدق هذه تتم فى إطار ساذج، وتكاد تخلو من التعقيد والصنعة الفنية ولا تلوح فكرة فلسفية وراءها، وهذا يبدو واضحا كل الوضوح عند مقارنتها بالإطار الذى تظهر فيه الصور المتخيلة فى (رسالة الغفران) للمعرى، لكن هذا لاينفى احتمال أن تكون هى الومضة الصغيرة التى ألهبت خيال المعرى.

تحليل القصيدة:

سيعتمد تحليل القصيدة، هنا، على جانبين، هما النظر فى بنائها النحوى وبنائها الدلالى ومدى الصلة بينهما، وذلك فى ضوء النظر العام فى سمات شعر الفرزدق كله، للخروج برؤية للقصيدة تنكشف فى ما بين التركيب النحوى والدلالات اللغوية والسياقية فى القصيدة.

ومن أولى الملاحظات التى يمكن النظر فيها هو خلو القصيدة من التصريع تماما، سواء فى مطلعها أو بعد ذلك.

وكثير من النقاد العرب يرى ارتباط التصريع بمطلع القصيدة، أو تكراره بعد ذلك، أو استعماله في وسط القصيدة إذا ما لم يستعمله الشاعر في مطلعها [١٦]. وقد كان يمكن أن يعد هذا الخروج على تقاليد القصيدة العربية أمرا يخص هذه القصيدة ويميزها بسمة خاصة ، لكن النظر في ديوان الفرزدق يوضح أنه في كثير من قصائده لايستعمل التصريع[١٧].

كذلك يلفت النظر في القصيدة وجود صيغ نادرة مثل «الوراق»، وصيغة المثنى «فمويهما»، كذلك كثرة التراكيب المعقدة. ومن هنا نجد بعض أبيات القصيدة يستعمله النحاة واللغويون شاهدا لتراكيب أو لصيغ غير مألوفة [١٨].

وكان يمكن القول عن الصيغ النادرة، وعن التراكيب المعقدة أو المخالفة لآراء النحاة في عصره، أنها تقدم سمة خاصة للقصيدة، لكن النظر في شعر الفرزدق في ديوانه وتتبع ما قاله النقاد القدماء عنه يوضحان أن خرق اللغة في التراكيب هو سمة توجد في أبيات كثيرة من شعر الفرزدق، وليس في هذه القصيدة وحدها [١٩].

ويمكن ملاحظة أن خلافا كان يدور بين الفرزدق وبعض النحويين الأوائل في عصره؛ حول بعض أبيات شعره مما كانوا يعدونه أخطاء في التركيب. وقد كان الفرزدق لايعترف بهذا، فقد كان يريد أن يقول ما يقول وعليهم هم أن يحتجوا له[٢٠]. من هنا، يبدو الفرزدق داعيا بهذه المخالفات اللغوية، سواء أثناء قوله الشعر أو بعده.

ومع أن عدداً من البلاغيين تناولوا أبيات الفرزدق المخالفة للتراكيب النحوية المقبولة، فجعلوها ضمن أمثلة التراكيب المعقدة التي تنافي الفصاحة [٢١]، لكن تظل التراكيب جميعها ـ سواء ما رضي عنه البلاغيون والنحويون أو ما سخطوا عليه ـ تحمل في ثناياها دلالات معينة تؤديها في القصيدة. وهذا ما يدفع، هنا في هذه القصيدة، لملاحظة الارتباط بين البناء النحوي والبناء الدلالي.

ويظل شعر الفرزدق ـ كما ذكرت في موضع آخر ـ جديراً بدراسة خاصة، يبرز في ثناياها موقع المخالفات التي أسخطت اللغويين والنحويين ومدى دلالاتها في السياقات التي جاءت فيها [٢٢].

أولا: البناء النحوي:

١ ـ في بداية القصيدة نجد في الأبيات الثلاثة الأولى اتصالا نحويا:

١ ـ إذا شئت هاجتني ديار محيلة
ومربط أفلاء أمام خيام

٢ ـ بحيث تلاقي الدو والحمض هاجتا
لعيني أغرابا ذوات سجام

٣ ـ فلم يبق منها غير أثلم خاشع
وغير ثلاث للرماد رئام

فالبيت الأول، وهو يتكون من جملة شرطية: (إذا + فعل الشرط «شئت» + جواب الشرط في جملة «هاجتني» ومتعلقاتها)، يتصل بالبيت الثاني عن طريق حرف الجر «الباء» (الذي يفيد الإلصاق) المتصل بالظرف «حيث» الذي يحدد مكان «ديار، ومربط أفلاء» التي وردت في البيت الأول. كما يتصل البيت الأول بالثاني عبر تكرار الفعل«هاج» في «هاجتا» وهو يحمل ضميرا يعود إلى الفاعلين في البيت الأول «ديار محيلة، ومربط أفلاء».

كذلك، يتصل البيت الأول بالبيت الثالث عبر حرف العطف «الفاء» الذي يبدأ به البيت «فلم يبق..»، وعبر الضمير المتصل في «منها» الذي يعود إلى مجموعة «ديار .. ومربط أفلاء..». ويبدو تشابه في التركيب النحوي الأساسي يغلب على البيت الأول والثالث، مما يقيم نوعا من الربط الذهني بينهما، فالجملة الرئيسية في كلا البيتين تتكون من:

(فعل ومتعلقاته) + (فاعل + صفته) + (حرف العطف) + (فاعل + متعلقاته).

١ ـ هاجتني + ديار محيلة + و + مربط أفلاء أمام خيام.

٢ ـ لم يبق منها.. + غير أثلم خاشع + و + غير ثلاث للرماد رئام.

إذن، تبدو المقدمة القصيرة متماسكة في جملتين متعاطفتين لا تتم الفائدة منهما إلا مع نهاية البيت الثالث، على غرار (إذا شئت جذبتني معالم تلك الحديقة الخاوية بحيث يلتقي الجبل والنهر... فلم يبق منها اليوم غير أصول شجيرات).

٢ ـ يأتي البيت الرابع منفصلا نحويا عما قبله ولكنه يتصل بما يليه:

٤ ـ ألم ترني عـــاهدت ربي وإنني
لبين رتاج قـــائم ومـــقـــام

٥ ـ على قسم لا أشتم الدهر مسلما
ولا خــارجــا من في ســوء كــلام

فهو يبدأ مباشرة بصيغة استفهام تقريري لمخاطب غير معين «ألم ترني». وتوجد بين البيتين الرابع والخامس صلة نحوية تامة؛ فهناك جملة فعلية كبرى تبدأ بالفعل «عاهدت» تستغرق معظم البيت ٤ وتشمل البيت ٥ كله. وتأتي هذه الجملة الفعلية التي تبدأ بـ «عاهدت» متصلة بالفعل «ألم ترني»؛ فهي تقع مفعولا ثانيا للفعل «ترى». وفي داخل هذه الجملة الكبرى تأتي ثلاث جمل صغرى: «وإنني لبين رتاج قائم ومقام» تقع جملة اسمية حالية، و«لا أشتم الدهر مسلما، ولا خارجا من سوء كلام» تقعان جملتين مفسرتين لكلمة «قسم» التي تسبقهما [٢٣].

يبدأ البيت السادس أيضا بتكرار الصيغة «ألم ترني» موجهة إلى مخاطب غير معين. وتكرار صيغة «ألم ترني» في مطلع البيت ٦ يقيم نوعا من الربط الصوتي والربط الذهني بين هذا البيت والبيتين السابقين عليه ٤ ، ٥:

٦ ـ ألم ترني والشــعــر أصــبح بيننا
دروء من الإســـــلام ذات حــــوام

٧ ـ بهن شفى الرحمن صدري وقد جلا
عـشــا بصــري منهن ضــوء ظلام

يلي «ألم ترني» في البيت ٦ مباشرة عبارة «والشعر»، والواو هنا واو العطف، ويصبح الشعر على هذا معطوفا على الضمير المتصل العائد إلى المتكلم في «ألم ترني». ونجد الفعل «أصبح» واسمه وخبره متعلقان بالمعطوف والمعطوف عليه (ضمير المتكلم + الشعر)؛ إذ يرد ضمير المتكلمين في «بيننا» يعود عليهما معا «أصبح بيننا دروء من الإسلام ذات حوام». وهناك صلة نحوية بين البيتين ٦ ، ٧ فالبيت السابع يحمل جملتين «بهن شفى الرحمن صدري» «وقد جلا عشا بصري منهن ضوء ظلام»، كلتاهما تتصل بضمير يعود على «دروء» في البيت السادس.

البيت الثامن نجده يبدأ بفاء العطف «فأصبحت»، والفعل هنا يرد في مجال جواب لما جاء في البيتين ٦ ، ٧ «ألم ترني والشعر أصبح بيننا دروء..». ومن هنا يبدو ارتباط بين هذا البيت والبيتين السابقين:

٨ ـ فأصبحت أسعى في فكاك قلادة
رهــيــنــة أوزار عــلــيَّ عــظــام

٩ ـ أحاذر أن أدعى وحوضي محلق
إذا كـــان يوم الورد يوم خــصـــام

وخبر الفعل الناقص «أصبح» يأتي جملة فعلية هي «أسعى في فكاك قلادة رهينة أوزار على عظام» تستغرق بقية البيت. وأما الجملة الفعلية في البيت التاسع، التي تستغرق البيت كله، فتأتي حالا لضمير المتكلم في الفعل «أسعى»، كأن الشاعر يقول: «فأصبحت أسعى في .... محاذرا أن...».

البيت العاشر يتكون من جملة تبدأ بالفعل المنفي «ولم أتـه..» يعقبها جملتان فعليتان متصلتان بواو العطف وتربطهما «حتى» الأساسية:

١٠ ـ ولم أتـه حتى أحاطت خطيئتي
ورائـي ودقــت لــلــدهــور عــظــامـي

وكلتا الجملتين تحمل نوعا من التوازن على النحو التركيبي التالي:

(١) = (فعل ماض متصل بتاء التأنيث) + (فاعل مضاف إلى ضمير المتكلم) + (ظرف + ضمير المتكلم)

(أحاطت + خطيئتي + ورائي).

(٢) = (فعل ماض متصل بتاء التأنيث) + (جار ومجرور) + (فاعل مضاف إلى ضمير المتكلم)

(دقت + (للدهور) + عظامى).

والفرق بين الجملتين فى التركيب هو تغير موضع المتعلق بالفعل، فالجار والمجرور «للدهور» يفصل بين الفعل والفاعل فى الجملة الثانية، فى حين أن الظرف «ورائى» يأتى متأخرا عن الفعل والفاعل فى الجملة الأولى.

٣ ـ الأبيات من البيت الحادى عشر حتى البيت الرابع عشر نجد فيها وحدة تركيبية واحدة، وتبدأ ب «ألا» الاستفتاحية وهى تفيد الاستفتاح وتنبيه المخاطب:

١١ ـ ألا بشرا من كان لايمسك استه
ومن قومه بالليل غيرُ نيام

١٢ ـ يخافون منى أن يصك أنوفهم
وأقفاءهم إحدى بنات صمام

١٣ ـ لعمرى لنعم النحى كان لقومه
عشية غب البيع نحى حمام

١٤ ـ بتوبة عبد قد أناب فؤاده
وما كان يعطى الناس غير ظلام

بعدها تأتى جملة طويلة تبدأ بفعل الأمر المتعدى «بَشِّرا» فى البيت ١١، ولانجد تكملة متعلق الفعل «بشرا مَنْ..» إلا فى البيت ١٤ فى عبارة «بتوبة عبد». وما بين البيتين ١١، ١٤ ترد جملة متصلة بما قبلها «ألا بشرا من كان..»؛ فالجملة الأولى ترد فى محل خبر لـ«كان» «لايمسك...»، وترد الجملة الثانية معطوفة عليها «ومن قومه بالليل غير نيام»، وترد الجملة الثالثة «يخافون منى..» التى تستغرق البيت ١٢ كله فى محل حال لكلمة «قومه». وفى البيت ١٤ الذى يبدأ «بتوبة عبد...»، نجد الجار والمجرور هنا يتصل بالفعل السابق فى البيت ١١ «ألا بشرا...»، أما فى بقية البيت ١٤، وهو مكون من جملتين «قد أناب فؤاده» «وما كان يعطى الناس غير ظلام»، فكلتا الجملتين تردان فى محل نعت لكلمة «عبد».

أما البيت ١٣، وهو يبدأ بالقسم «لعمرى لنعم النحى كان»، فلا نجد لهذه الجملة فيه صلة نحوية لا بالأبيات السابقة عليها ولا بالبيت الذى يليها، وتبدو كأنما هى جملة اعتراضية.

٤ ـ فى البيتين ١٥، و١٦ تبدو وحدة نحوية، وكذلك فى البيتين ١٧، ١٨:

١٥ ـ أطعتك يا إبليس سبعين حجة
فلما انتهى شيبى وتم تمامى

١٦ ـ فررت إلى ربى وأيقنت أننى
ملاق لأيام المنون حمامى

١٧ ـ ولما دنا رأس التى كنت خايفا
وكنت أرى فيها لقاء لزامى

١٨ ـ حلفت على نفسى لأجتهدنها
على حالها من صحة وسقام

فالبيت ١٥ يشمل جملتين تأتى أولاهما فى الشطر الأول وتبدأ بالفعل الماضى «أطعتك..»، وتأتى الثانية فى الشطر الثانى معطوفة على الأولى بالفاء الجوابية يليها «لما». و«لما» هنا قد تكون هنا ظرفا بمعنى حين، أو حرفا رابطا أطلق عليه بعض النحاة «لما التعليقية»؛ إذ يربط بين وقوع حدث وحدث آخر يترتب عليه، فلما تقتضى جملة جوابية على كلا الحالين [٢٤]. من هنا نجد الجملتين الجزئيتين «فلما انتهى شيبى، وتم تمامى» لاتكتملان إلا مع جملتين معطوفة إحداهما على الأخرى تشملان البيت ١٦ كله «فررت إلى ربى»، «وأيقنت أننى ملاق....».

يبدأ البيت ١٧ بواو العطف تليه أيضا «لما»، مما يجعل هنا «لما والجمل المتعلقة بها» معطوفة على الجملة الكبرى السابقة (لما وما يتعلق بها). ونجد البيت ١٧ يشمل جملتين معطوفتين إحداهما على الأخرى «ولما دنا رأس التى...» «وكنت أرى فيها...» لا تكتملان إلا مع نهاية جملة تشمل البيت ١٨ كله «حلفت على نفسى...».

٥ ـ البـيـت ١٩ يبـدأ بالأداة «ألا» (وهى تفـيـد الاستفتاح)، فهى «تكون تنبيها وافتتاحا للكلام»، وقد وردت من قبل فى البيت ١١:

١٩ ـ ألا طال ما قد بت يوضع ناقتى
أبو الجن إبليس بغـيـر خطام
٢٠ ـ يظل يمنينى على الرحل فاركا
يكون ورائى مـرة وأمـامى
٢١ ـ يبـشـرنى أن لن أموت وأنه
سيـخلدنى فى جنة وسـلام

ومن البيت ١٩ حتى البيت ٢١ نجد وحدة نحوية جديدة. يبدأ البيت بـ «ألا» ثم يتبعها الفعل «طال ما» ثم يليه الفعل الماضى «قد بت» يقصد به الفعل التام «بات». وعلى هذا، تظل جملة «يوضع ناقتى أبو الجن إبليس» فى محل (حال) للفاعل فى الفعل «بت». وأما الجمل الثلاث: «يظل يمنينى على الرحل فاركا» و«يكون ورائى مرة وأمامى» و«يبشرنى أن لن أموت وأنه..»، فهى ترد جملا حالية تعود إلى إبليس (ممنيا لى/ متحركا حولى/ مبشرا لى).

٦ ـ فى البيت ٢٢ وحتى البيت ٢٤ تبدو وحدة نحوية تتمثل فى كون الجمل فى الأبيات الثلاثة هى مقول القول فى الفعل «قلت» الذى يبدأ به البيت ٢٢:

٢٢ ـ فـقلت: هلا أخـيك أخـرجت
يمينك من خـضـر البـحـور طوام
٢٣ ـ رمـيت به فى اليم لما رأيتـه
كـفـرقـة طودى يذبل وشـمـام
٢٤ ـ فلما تلاقى فـوقـه الموج طاميا
نـكصـت ولـم تحـتـل له بمرام

وحين يبدأ البيت ٢٢ بالفعل «قلت» تسبقه فاء العطف «فقلت»، يأتى هذا جوابا لما بشره به إبليس فى الأبيات السابقة؛ حيث يعود الضمير فى «له» إلى إبليس، وتبدو الصلة قائمة بين مجموعة الأبيات السابقة وهذه الأبيات.

يلى هذا عبارة «هلا أخيك أخرجت يمينك...»، و«هلا» تفيد التوبيخ إذا دخلت على الماضى كما يقول النحويون، ولكن هنا من السياق يبدو التوبيخ تهكميا. يبدأ البيت ٢٣ بالفعل «رميت» وضمير الفاعل المخاطب هنا يعود إلى إبليس، وضمير الغائب فى «به» يعود إلى «أخيك» التى وردت فى البيت السابق. وتتعلق الجملتان «رميت به فى اليم» و«رأيته كفرقة طودى يذبل وشمام» بـ «لما» التى تتوسطهما.

ويبدأ البيت ٢٤ بفاء العطف التى تفيد هنا التعقيب، يلى ذلك (لما ومايتعلق بها) «فلما تلاقى عليه.. نكصت ولم تحتل..»، مما يقيم هنا عطف نسق على الجملة الكبرى (فى البيت السابق ٢٣) التى يمكن تأويلها على الصورة التالية (لما رأيت موج البحر منفلقا كفرقة طودى يذبل وشمام، رميت بفرعون).

٧ ـ فى البيت ٢٥ حتى البيت ٢٧، تبدو وحدة نحوية تشكلها الجمل الفعلية الكبرى التى تشمل كل بيت والمعطوف بعضها على بعض.

٢٥ ـ ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله
بأنعم عـيش فى بيـوت رخـام
٢٦ ـ فقلت اعقروا هذى اللقوح فإنها
لكم أو تنيـخـوها لقـوح غـرام
٢٧ ـ فلمـا أناخـوها تبـرأت منهم
وكنت نكوصـا عند كل ذمـام

يبدأ البيت ٢٥ باستفهام تقريرى يسبق الجملة الفعلية «ألم تأت أهل الحجر..»، تعقبه جملة اسمية حالية «والحجر أهله بأنعم عيش فى بيوت رخام». وتتصدر البيت ٢٦ جملة فعلية كبرى معطوفة بالفاء على الجملة الفعلية السابقة «فقلت اعقروا هذى اللقوح...»، تليها جملة اسمية صغرى تبدأ بفاء السببية «فإنها لكم، أو تنيخوها، لقوح غرام»؛ حيث تبدو هذه الجملة متصلة بما سبقها اتصال السبب بالمسبب. ونجد «أو» تأتى هنا بمعنى «حتى».

ويبدأ البيت ٢٧ (مثله مثل البيت ٢٤ الذى تنتهى به مجموعة الأبيات السابقة) بـ «لما» تسبقها فاء العطف ويتعلق بـ «لما» هنا جملتا الشرط والجواب «أناخوها» و«تبرأت

منهـم»، وتـأتى جـملة «وكنت نكوصـا عند كل ذمـام» جملة حاليـة تعود على الفـاعل فى الفـعل «تبرأت» وهو إبليس.

٨ ـ ومن البيت ٢٨ حتى البيت ٣٠ نجد أيضا وحـدة تركيبية :

٢٨ ـ وآدم قـد أخرجته وهو سـاكن
وزوجـتـه من خـيـر دار مـقـام

٢٩ ـ وأقسـمت يا إبليس أنك ناصح
له ولـهـا إقـسـام غـيـر آثام

٣٠ ـ فظلا يخيطان الوراق عليـهـما
بأيديهـمـا من أكل شـرِ طعـام

يبدو البيتان ٢٨ و٢٩ يحملان وحدة نحوية؛ إذ يشمل البيت ٢٨ جملة فعلية كبرى «وآدم قد أخرجته» تليها جملة اسمية تقع حالا يعود على آدم «وهو ساكن...» .

ويشمل البيت ٢٩ جملة واحدة كبرى هى:

(فعل + فاعل [ضمير متصل]) + (أداة نداء + منادى) + (جملة مفسرة للقسم) + (مصدر + صفة) (أن + اسمها + خبرها + جار ومجرور متعلق بالخبر) .

أقسمت + يا إبليس + أنك ناصح له ولها + إقسام غير آثام) .

ترتبط هذه الجملة بالبيت السابق (٢٨) عبـر حـرف العطف (الواو) ، كذلك عن طريق الضمير الذى يعود إلى آدم وزوجه حواء «له ولها» .

أما البيت «٣٠» فيتكون أيضا من جملة واحدة كبرى تبدأ «فظلا يخيطان..» ، ويربطهـما بالجملة الأولى فى البيت ٢٩ فاء العطف «فظلا» ، كمـا يربطهـما ضـمير المثنى فى «يخيطان» و«عليهما» و«أيديهما» الذى يعود إلى آدم وزوجه المشار إليهما فى البيتين السابقين.

٩ ـ البـيت ٣١ يبـدأ بحرف العطف «الفـاء» وهذا مـا يجعله مرتبطا بما سبق:

٣١ ـ فكم من قرون قد أطاعوك أصبحوا
أحـاديث كـانوا فى ظلال غـمـام

تلى الفاء «كم» الخبرية التى تفيد التكثير ويتبعها جملة واحدة «كم من قرون أطاعوك ..» وهذه الجملة ترتبط داخليا بجملتين صغريين هما «أصبحوا أحاديث» و«كانوا فى ظلال غمام» . ويظل ضمير المخاطب فى «أطاعوك» الذى يعود إلى إبليس يربط البيت بالحديث الموجه إلى إبليس منذ البيت ١٥ «أطعتك يا إبليس..» .

١٠ ـ والبيت ٣٢ يتكون من جـملة كـبرى تبـدأ بواو الاستئناف تليها «ما» النافية «ما أنت يا إبليس بالمرء...» :

٣٢ ـ ومـا أنت يا إبليس بالمرء أبتـغى
رضـاه ولايقـتـادنى بزمـام

٣٣ ـ سأجزيك من سوءات ما كنت سقتنى
إليـه جـروحـا فـيك ذات كـلام

٣٤ ـ تعيـرها فى النار والنار تلتـقى
عليك بزقـوم لـهـا وضـرام

وهذا البيت يبدو منفصلا عن البيت السابق، لكن يظل الضمـير الموجه لإبليس «أنت» يربطه بالسـابق كـما يربطه بالأبيـات التى تبـدأ من ١٥ ويوجه فيـهـا الخطاب لإبليس ونلحظ أن تركيب الجملة المألوف يقتضى ورود «الذى» (ما أنت يا إبليس. بالمرء [الذى] أبتـغى...) حـتى تبـدو صلة الجملتين الفعليتين «أبتغى... ولايقتادنى...» بها. لكن الذى محذوفة ويواجهنا الفعل مباشرة. ويرى بعض النحويين أن حذفها تبيحه الضرورة الشعرية[٢٥] .

وفى البيتين ٣٣ و٣٤ تظهر جملة كبرى يتكون الفعل الأساسى فيـهـا، الذى يبدأ به البيت ٣٣ من فعل مضارع متصل بأداة التسويف المفيدة للمستقبل «سأجزيك» .

و«سأجزيك» هو الفعل المضارع الوحيد فى القصيدة الذى يرد رئيسا (الأفعال المضارعة الأخرى وردت ثانوية، فى مـحل خـبـر، أو مـحل حـال، أو مـحل نعت، أو صلة للموصول) ، ونلحظ أن الفعل المضارع «تعيرها» الذى يبدأ به

البيت ٣٤ يقع فى محل نعت ثان للمفعول به «جروحا»، وأن جملة «والنار تلتقى عليك بزقوم لها وضرام» تقع فى محل حال من «النار».

١١ ـ والبيتان ٣٥ و٣٦ لايبدو رابط نحوى بينهما وبين ماسبقهما ولكنهما يبدوان معا مرتبطين نحويا:

٣٥ ـ وإن ابن إبليس وإبليس ألبنا
لهم بعـــذاب الناس كل غـــلام

٣٦ ـ هما تفلا فى فى من فمويهما
على النابح العـاوى أشدُّ لجـامى

تتكون الجمل فيهما من مبتدأ خبره جملة فعلية «وإن ابن إبليس وإبليس ألبنا..» و«هما تفلا فى..». حقا إن البيت ٣٦ يبدأ دون رابط نحوى، لكن الضمير «هما» الذى يبدأ به هذا البيت يعود مباشرة إلى «ابن إبليس وإبليس» فى البيت السابق؛ كما يعود ضمير الغائب المثنى فى الفعل «تفلا» وفى «فمويهما» يعود على هذين مباشرة. والجملة «على النابح العاوى أشد لجامى» تبدو بمعنى المفسرة للفعل «تفلا»؛ فكأنه يعنى «تفلا فى فيّ من فمويهما أن أشد لجامى على النابح العاوى».

الدلالة

يمكن تقسيم القصيدة دلاليا إلى ثلاثة أقسام رئيسة، هذه الأقسام هى المقدمة (١ ـ ٣)، ثم إعلان التوبة (٤ ـ ١٤)، ثم الإشارة إلى الشيطان (١٥ ـ ٣٦).

ومع استثناء المقدمة القصيرة التى تتعامل مع فكرة مستقلة، نجد القسمين الطويلين الآخرين يحملان أفكارا ثانوية يتداخل بعضها مع بعض. ففى القسم الثانى، تدور الأفكار حول تقدم الشاعر فى السن وكونه أمضى العمر فى الإساءة إلى الناس عبر الهجاء، وإعلانه التوبة والإقلاع عن الهجاء. وفى القسم الثالث الذى يحوى إشارته إلى الشيطان، تبدو ثلاثة محاور رئيسية هى: (١٥ ـ ٢١) إغواء إبليس للشاعر؛ فهو الذى قاده إلى الهجاء، ثم (٢٢ ـ ٣١) قصص إغواء إبليس للأمم السابقة ومدى الخطايا التى أغرى بها إبليس الناس ثم تخليه عنهم، ثم (٣٢ ـ ٣٦) عقاب الشاعر لإبليس، وعقابه لإبليس أنه سيهجوه مر الهجاء.

من الواضح من الدلالات السابقة أن محور الحديث هو الماضى فى الأقسام الثلاثة، ولن تتصل الإشارة بالحاضر أو المستقبل إلا فى الأجزاء التى يعلن فيها الشاعر التوبة، أو التى يعلن فيها عقابه لإبليس. من هنا، تبدو هيمنة الفعل الماضى على القصيدة متسقة مع موضوعها؛ فالزمن الذى يدور الحديث حوله هو عمر الشاعر الذى أمضاه، ثم الحديث عن القصص السالفة بين إبليس ومن غرر بهم.

القسم الأول:

يلحظ القارئ أن الشاعر بدأ القصيدة (الأبيات ١ ـ ٣) بمقدمة قصيرة جدا تشير إلى الموضوع التقليدى حول الأطلال. ويلفت النظر خلو هذه المقدمة من الإشارة إلى النساء، وكذلك خلوها من إشارة صريحة إلى أوقات سعيدة. ومن المألوف فى المقدمات الطللية أن يشير الشعراء إلى محبوباتهم البعيدات، أو إلى سعادتهم المفقودة فى ثنايا الحديث عن الأطلال. أما فى مقدمة هذه القصيدة، فكل ما نجده هو انطباع عام من الحزن والحسرة يشير إلى فقد شئ عزيز إلى نفس الشاعر. والمنظر البارز فى هذه المقدمة هو منظر التغير نحو التلف: «ديار محيلة» «أثلم خاشع» «رماد»، ثم البكاء.

ويمكن تفسير صور التلف والضعف بأنها تحمل إرهاصا أو إلماحا لحديث الشاعر عن شيخوخته وتوقعه الموت التى أشار إليها إشارة صريحة فى ثنايا القصيدة، فى الأبيات (١٠، ١٥، ١٦، ١٧) «دقت للدهور عظامى» «انتهى شيبى وتم تمامى» «ملاق لأيام المنون حمامى» «دنا رأس التى كنت خايفا» «القاء لزام»[٢٦].

يبقى مع ذلك فى مقدمة القصيدة صورة الأفلاء فى «مربط أفلاء». وورود صورة الأفلاء أو الخيل قليل أو هو نادر فى المقدمات الطللية. وهذه الصورة ربما بدا أنها تناقض صور الضعف فى مقدمة القصيدة، فهى وإن كانت تشير إلى أفراس صغيرة ما زالت ضعيفة، لكنها بطبيعة الحال تشير إلى الأمل وإلى توقع النمو والقوة.

ولكن من الواضح فى القصيدة أن الشاعر يكرر الإشارة إلى رغبته الملحة فى «أن يكون تقيا» وذلك بابتعاده عن الهجاء (٤، ٨، ١٤، ١٨، ٣٢). هذا الترديد المستمر لفكرة التوبة يشير إلى التغير الذى يريد الشاعر أن يسعى إليه جاهدا، أو هو يوحى بوجود شئ جديد فى حياة الشاعر يحرص الشاعر على أن ينمو ويكتسب القوة. الشيخوخة لم تصب الشاعر باليأس ولكنها تجعله يفكر بأمل جديد ليوم البعث؛ فهو يرغب فى بدء حياة جديدة تتسم بالتقوى.

مقدمة القصيدة تبدأ بتعبير غريب، أو على الأقل ليس كثير التداول فى الشعر القديم: «إذا شئت هاجنى» والغرابة هنا ليست فى التعبير ذاته [٢٧]، ولكن فى اتصاله بعاطفة تتحد مع تذكر الأطلال. فانبعاث الذكرى وتهيج العاطفة من أجل الذكرى ليس فى المألوف أمر يتعمده الإنسان ويسعى إلى حدوثه إذا شاء فى أى وقت يشاء. ولعل هذا التعبير «إذا شئت..» يكشف أن المحور الأساسى الذى تدور عليه القصيدة هو رغبة الشاعر فى تغيير نمط حياته.

القسم الثانى:

يتحول الشاعر هنا من الأطلال إلى القسم بالله، حيث يعلن التوبة عن الهجاء. ويمكن ملاحظة عدم وجود بيت للتخلص، أو أية إشارة تلمح إلى الخروج عن موضوع الأطلال، وإنما يحدث الانتقال فجأة دون تمهيد [٢٨].

وقد ألف النقاد أن يذكروا أنه فى الشعر القديم الجاهلى والإسلامى قد يكون أحيانا الانتقال من موضوع المقدمة إلى غيره مفاجئا، وقد يكون عن طريق استعمال عبارة «عد عن ذا» و«دع ذا». لكن غالبا لاتكون المقدمة بهذا القصر. ويفترض أن ينتقل الشاعر من الحديث عن الطلل إلى موضوع قريب منه كأن يكون الحديث عن الغزل أو الحديث عن الرحلة أو الحديث عن الناقة كما يذكر ابن طباطبا، أو يتسلسل الحديث عن هذه الموضوعات جميعا قبل البدء بموضوع المدح كما يذكر ابن قتيبة فى نصه المشهور [٢٩].

ومع ذلك، لاتعطى مقدمة هذه القصيدة انطباعا عن أن هناك قفزا من موضوع المقدمة إلى موضوع آخر [٣٠]؛ ذلك أننا فى البيت ٣ نجد الصفة «خاشع» تتصل فى المعجم الإسلامى بالورع، فالخشوع يظل متسما بالخشوع لله، ونجد الصفة «رئام» تحمل سمة العطف والشفقة. والصورة بكاملها تشير إلى التغير بنبرة حزينة، وتقوم بدورها فى الإيحاء إلى القارئ أو السامع، مما يجعله يتوقع التغير نحو الورع الذى سيذكره الشاعر عن نفسه .

والتغير هنا لايحدث صدفة، ولكن بإرادة الشاعر. فى (البيت٤) يلفت نظر المخاطب فى القصيدة (وغالبا هو مخاطب غير معين)، على أنه قد عاهد الله فى أقدس مكان من بيته على «شئ ما». ثم يخبرنا فى البيت التالى أنه أقسم أمام الله أن لايهجو مسلما قط وأن لاينطق بالسوء. ثم يكرر الحديث ثانية للمخاطب يلفت نظره إلى أن هناك قد أصبحت «دروء من الإسلام» [من معانى دروء طرق وعرة] تحول بينه وبين الشعر. ولكن الشاعر هنا لم يحدد شعر الهجاء وحده، وإنما يستعمل الشعر مطلقا، وهنا يبدو الشعر يتحد مع الهجاء.

من تتبع تركيب القصيدة النحوى فى الأبيات السابقة ومدى ارتباطه بالمحتوى الدلالى، يمكن ملاحظة ما يلى:

أنه فى تكراره فى مطلع كل من البيتين (٤، ٦) للصيغة «ألم ترنى...» وهى تحمل استفهاما تقريريا، يوحى بمشاركة ما بين الشاعر (أو الشخصية المتحدثة فى القصيدة) وبين مخاطب ما متخيل للقصيدة؛ بحيث تستثير هذه الصيغة انتباهه إلى أهمية ما حدث وتؤكد كونه شاهدا عليه. والحدث الذى يأتى مباشرة بعد «ألم ترنى» فى البيت ٤ ويستمر حتى نهاية البيت ٥، هو إعطاء العهد لله بعدم قول كلام السوء وتصوير مدى قدسية المكان الذى تم فيه هذا العهد.

أمـا فى البيت السـادس فيبـدو «الشـعر» يحـمل سـمـة التشـخيص. فـهنا يظهـر «الشعـر» وضـمـير المتكلم «اليـاء» كلاهما مفعولين للفعل «ألم تر» فى «ألم ترنى والشعر...»، ويظهر «الشعر» ذا صلة وثيقة بالشاعر حين يجمعهما معا ضـمـير المتكلمين «نا» فى الظرف «بيننا» ليشير إلى حدث أصبح يشملهما: «ألم ترنى والشعر أصبح بيننا دروء...». هذا الحدث هو الانفصال الذى باعد بين الشاعر و«الشعر». حين نجد الفـاعل للفـعل «أصبح» هو «دروء» ـ وضـمن دلالات «دروء» «الجبال ذات الصخور الناتئة الحادة» ـ تبدو عبر هذه الصورة حواجز ومعوقات تحول دون الشاعر و«الشعر».

ومن المحتمل أن ما يشير إليه الشاعر بالـ«دروء» هنا ليس هو مجرد البعد عن الهجاء، ولكنه أيضا يحمل مدى صعوبة هذا الانفصال على نفس الشاعر. ومع أن البيت السابع الذى يتألف من جملة، تقع صفة لكلمة «دروء» يرد بلغة بسيطة نسبيا بعيدة عن التعقيد، تحمل فى ظاهرها سعادة الشاعر بما صنعتـه له هذه «الدروء» «بهن شـفى الرحـمن صـدرى»، و«جلا عـشـا بصرى»، وهن «ضوء ظلام»، لكن ما يتخلل ثنايا النص ـ كـمـا سنرى ـ لاينفى مـدى التـوتر الذى يواجه الشاعر فى حمل نفسه على هذا الانفصال عن الشعر.

وهذه الدروء يراها فى (البيت السابع) شفى الرحمن بها صـدره (إذن تهـالكه على الشـعـر من قـبل يجـعله نوعـا من المرض) وجلا الله بها عشا بصره (إذن كان من قبل أعشى البـصر لايبصر النور). ونتيجة هذا الشفاء وهذا الضوء، يتجه الشاعر ليحرر نفسه من أوزار الماضى التى تحيط بعنقه.

فى الأبيات:

٨ ـ فأصبحت أسعى فى فكاك قلادة
رهـيـنـة أوزار عـلـى عـظـام

٩ ـ أحاذر أن أدعى وحوضى محلق
إذا كـان يوم الورد يوم خـصـام

١٠ ـ ولم أنته حتى أحاطت خطيئتى
ورائـى ودقـت لـلـدهـور عـظـامى

تشـيـر الأبيـات إلى خطايا الماضى، وتبـدو الفكر وراء الخلاص من الخطايا فكرة هاجس الخوف من يوم الحساب. ويقر الشاعر (أو الشخصية المتحدثة فى القصيدة) أن هذه التوبة جاءت متأخرة؛ فالخطايا تكاثرت ومرور الزمن قد أوهن الجسد «دقت للدهور عظامى». وهنا صيغة الجمع «الدهور» تحمل فى ثناياها مدى الشعور بوطأة الزمن؛ فهو ليس عمر إنسـان، وهو ليس دهراً واحـداً، وإنما هو «الدهور». والدهور لها قوة السيطرة على جسد الإنسان. والشاعر فى الأبيات الثلاثة يستعمل صورا مجازية مركبة تتراوح بين الاستعارة والكناية، ولا يسـتـعـمل تعبيرا مباشرا أو تشبيهات ظاهرة للإشارة إلى ما حدث.

ومن الظواهر البارزة فى الأبيات السابقة، توالى فعلين كليـهـمـا يحمل ضـمير المتكلم فى مطلع البيت ٨، وهذان همـا الفعل «أصبحت» الذى يرد بصيغة الماضى مشيرا إلى حدوث التغير، والفعل «أسعى» ويرد بصيغة المضارع مطلع جملة هى خبر الفعل «أصبحت» تومئ إلى قيام الشاعر (أو الشخصية المتحدثة فى القصيدة) بمجاهدة النفس لنبذ الهجاء أو نبذ الإثم بوجه عام. وفى مطلع البيت التاسع يأتى الفعل المضارع «أحاذر» يحمل الدلالة على التوجس والقلق. وإذن، يبـدو الجـهـاد فى نبـذ الهـجـاء مـرتبطا بهـذا القلق والخوف. والمضـارع يصـور الزمن الحالى أو مـا يتـجـدد من الزمن ومن ثم يصور الفعلان «أسعى وأحاذر» الحالة الراهنة أو مـوقف الشـاعـر الراهن والمسـتـمـر. فى حين أن الفـعل «أصبحت» يشير إلى التغير من حالة الماضى إلى حالة الوقت الحاضر المتجددة.

فى البيت ١٠، يرد الفعل المنفى «ولم أنته.. حتى» ليفيد التوقف عن الإثم، ولكن رغم الفكرة التى تبدو ظاهريا تفيد

الانتهاء عن ارتكاب الإثم، هو فى الواقع يلمح عبر استعمال «لم» إلى أن عدم الانتهاء قائم حتى اللحظة الأخيرة.

الأبيات (من ١١ ـ ١٤) وهى تبدو فيها وحدة نحوية سبقت الإشارة إليها، تبدأ بفعل الأمر «بشرا». والفعل هنا يحمل ضمير المثنى المخاطب، والمخاطب هنا أيضا غير معين. وقد ألفت التقاليد الشعرية العربية القديمة أن تشير إلى مخاطب مثنى فى القصائد، ولايتناقض هذا مع عودة الشاعر إلى مخاطب مفرد أو مخاطب جمع فى أجزاء أخرى من القصيدة. وهناك تفسيرات متعددة يذكرها شراح الشعر القدماء لهذا التقليد فى استعمال صيغة التثنية، منها أن المقصود بها هو مخاطب مفرد وإن استعملت صيغة التثنية[٣١]. ويمكن الملاحظة أن حضور المخاطب فى هذه القصيدة سواء كان مفردا أو مثنى يرتبط بالتغير الذى يعلنه الشاعر، كما مر بنا فى الأبيات (٤ ـ ٦)؛ حيث كان يعلن عهده المقدس لترك الهجاء، وهو هنا يطلب من المخاطبين حمل البشرى بأنه أقلع وتاب عن الهجاء.

وبعد أن كان الشاعر فى قمة «الورع» فى الأبيات السابقة بعد أن أعلن قسمه العظيم على ترك الهجاء، يبدو المتوقع كراهته لكل ما يتصل بالهجاء. لكن نفاجأ أن الحديث عن التوبة لايستغرق إلا نصف شطر من هذه الأبيات الأربعة أو الثلاثة ، وأما البقية فهى ألفاظ مأخوذة من معجم الهجاء. هذه المفردات تصور رعب المهجوين وهلعهم من هجائه، وتصور مدى الذل كان يصبه عليهم هذا الهجاء:

١١ ـ ألا بشرا من كان لايمسك استه
ومن قومه بالليل غير نيام

١٢ ـ يخافون منى أن يصك أنوفهم
وأقفاءهم إحدى بنات صمام

١٣ ـ لعمرى لنعم النحى كان لقومه
عشية غبّ البيع نحى حمام

١٤ ـ بتوبة عبد قد أناب فؤاده
وما كان يعطى الناس غير ظلام

واضح فى الأبيات عدم احتقار الهجاء؛ فالأبيات تكشف عن اعتزاز بالهجاء، فهو مصدر قوة للشاعر ومصدر رعب لمن يريد إذلالهم به من المعادين.

ويبدو ضمير الغائب مهيمنا على الأبيات (عدا موضعين ظهر فيهما ضمير المتكلم هما «لعمرى» و«منى»). وعند مقارنة هذه الأبيات (١١ ـ ١٤) بالأبيات من (٤ ـ ١٠) التى يهيمن عليها ضمير المتكلم، نجد تغيرا نحويا يحدث من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب (كان لايمسك، قومه يخافون، يصك، أنوفهم، أقفاءهم. أناب فؤاده، كان يعطى). هذا التغير يرتبط بالتغير الدلالى ، فالشاعر هنا بدلا من التركيز على داخله نجده ينظر عبر الخارج ويتحدث عن نفسه بصيغة الغائب (توبة عبد، أناب فؤاده....)، كأنها شئ سواه يتأمله ويتحدث عنه. من جانب آخر، نجد شيوع الأفعال المضارعة (يمسك، يخافون، يصك) التى تحمل ضمير الغائب وقد تكررت فى الأبيات ١١، ١٢ تشير إلى حال المهجوين قبل إعلان الشاعر التوبة. فهى يسبقها الفعل الناقص «كان» فى البيت ١١؛ حيث يصور الحال القلقة لهؤلاء الخصوم فى الماضى وهم يتعرضون لهجائه أو و هم يترقبون هذا الهجاء.

ويبدو البيت ١٣ ـ وهو كما سبق القول لايتسق نحويا مع الأبيات الأخرى ـ لا توجد به دلالة متناسقة مع الأبيات التى يرد فى سياقها، كأنما هو يرد فجأة إلى ذهن الشاعر، ولولا القصة التى ترد فى مقدمة القصيدة لتفسير دلالة البيت لبدا غامضا لايمكن ربطه بالسياق الذى جاء فيه. ويبدو البيت ـ على هذا ـ يمثل شذوذا على الوحدة الدلالية والبنية النحوية التى تنتظم القصيدة، ولايرتبط بها إلا من خلال ارتباط خارجى.

القسم الثالث:

هذا القسم يشكل الجزء الأخير من القصيدة فى الأبيات (١٥ ـ ٣٦). وهذا القسم يمكن تجزئته إلى ثلاثة أجزاء (الأبيات من ١٥ إلى ٢١) ويبدأ فيه الحديث عن إبليس، ثم (الأبيات من ٢٢ إلى ٣٣) وتشمل قصص إبليس مع الأمم الغابرة، ثم (الأبيات من ٣٤ إلى ٣٦) وتحمل هجاءه لإبليس.

فى بداية القسم (١٥ ـ ٢١) يبدأ الحديث عن إبليس. وفى هذه المجموعة ينتشر الضمير المتصل الذى يعود إلى المتكلم؛ سواء كان هذا الضمير فاعلا: «أطعت، أيقنت، فررت، كنت، حلفت، أرى، أجتهدن، لن أموت» أو مفعولا به: «يمنينى، يبشرنى، سيخلدنى» أو كان مضافا إليه: «شيبى، تمامى، ربى، حمامى، لزامى، نفسى، ناقتى، ورائى، أمامى» أو كان اسما لإن: «إننى»:

١٥ ـ أطعتك يا إبليس سبعين حجة
فلمـــا انتــهى شــيبى وتم تمامى

١٦ ـ فــررت إلى ربى وأيقنت أننى
مـــلاق لأيام المنون حـــمـــامى

١٧ ـ ولما دنا رأس التى كنت خايفا
وكنت أرى فـــيــهـــا لقـــاء لزامى

١٨ ـ حلفت على نفسى لأجتهدنها
على حـــالهـــا من صـــحـــة وســقـــام

١٩ ـ ألا طال ما قد بت يوضع ناقتى
أبو الجن إبليس بغـــيــــر خطام

٢٠ ـ يظل يمنينى على الرحل فاركا
يكـون ورائى مـــــرة وأمـــــامى

٢١ ـ يبــشــرنى أن لن أمــوت وأنه
ســيـــخلدنى فى جنة وســـلام

ويبدو الشاعر فى كل هذا كأنما هو يركز الاهتمام حول ذاته (أو الذات الشعرية المتحدثة فى القصيدة) وكيف تبدو علاقتها بإبليس. وتتصل العلاقة فى مرحلتين؛ مرحلة شباب الشاعر وكهولته وقوته حيث كان يطيع الشيطان (الأبيات ١٩ ـ ٢١)، ثم مرحلة الهرم والخوف من الموت وما بعد الموت فى يوم الحساب (الأبيات ١٥ ـ ١٧) ويبدو البيت ١٨ نقطة انتقال بين المرحلتين.

يبدأ الحديث عن المرحلة الأخيرة الحاضر وهو يمثل الهرم، ثم يعود منها إلى مرحلة سابقة زمنيا. «الشباب والكهولة».

يبدأ البيت ١٥ بالفعل «أطعتك» يتصل بضميرين معا: ضمير المتكلم (الشاعر أو الذات المتحدثة فى القصيدة) وضمير المخاطب يعود لـ (إبليس)؛ إذ إليه يوجه الخطاب «يا إبليس» يلى ذلك الظرف الزمانى «سبعين حجة»، مما يشير إلى فكرة الاتصال الحميم الطويل بين الشاعر وإبليس.

وتكرار الأداة «لما» فى كلا البيتين ١٥، و١٧ يأتى ليشير إلى التغير الزمنى الذى حدث له مرتبطا بالتغير الإرادى الذى يريد الاتجاه إليه ١٩ «فلما انتهى شيبى... فررت إلى ربى» «ولما دنا رأس التى... حلفت على نفسى لاجتهدنها»، كأنما هو يشير إلى السبب (الهرم واقتراب النهاية) وإلى الفعل الذى نتج عنه (الفرار إلى الله، وإرغام النفس على اتباع الخير).

ونلحظ أن الفعل «لأجتهدن» وهو يرد فى البيت ١٨، هو الفعل الوحيد فى هذه القصيد الذى يرد مرتبطا بصيغة التوكيد. وارتباط الأفعال بصيغة التوكيد فى اللغة العربية ليس شائعا، ويعتمد استعمالها موقفا معينا يقتضى هذا التوكيد مثل القسم. والفعل «أجتهد» هنا وقد ألصقت به «لام القسم» و«نون التوكيد» كما أضيف إليه الضمير المتصل «ها» الذى يعود على النفس: «لأجتهدنها» يبدو عسيرا نوعا فى النطق به. ومن هنا، يبدو أنه يوحى بالصعوبات التى يعانيها الشاعر فى إجبار نفسه على اتباع الطريق الجديد فى الحياة الذى ألزم به نفسه عن طريق القسم «حلفت على نفسى لأجتهدنها»، والذى لن يوقفه عنه أى عذر: «على حالها من صحة أو سقام». ويأتى هنا» «التجريد» «للنفس فى استعمال ضمير الغائب «لأجتهدنها على حالها» مقابلا لضمير المتكلم فى «حلفتُ» ليشير إلى ثنائية بين الشخص المتحدث فى القصيدة وبين نفسه. هذه الثنائية توحى بالتوتر الذى يبعثه الصراع مع النفس لتحقيق هذا القسم. ومن هنا، يبدو البيت يمثل انتقالا بين حالين.

فى الأبيات ١٩ ـ ٢١ يبدأ الشاعر بالتعبير «ألا طال ما» ليشير إلى تكرار الحدث مرارا. ثم يستعمل صورة مجازية لعلاقته بإبليس. فى هذه الصورة نلمح رحلة الشاعر على ناقته بالليل من خلال الفعل «بت»، وهذه الناقة يقودها إبليس دون خطام: «يوضع ناقتى أبو الجن إبليس». هذه الصورة تمثل انعكاسا لما حواه البيت ١٥ فى كلمة «أطعتك» يخاطب بها إبليس. وتحمل الأبيات التالية ٢٠،

و٢١ استمرارا لصورة إبليس مع الشاعر عبر طريق الرحلة يتحرك أمامه وخلفه وعن يمينه وعن شماله. وصورة إبليس هنا مستمدة من ناحيتين: الأولى تتمثل فى الأساطير العربية السائدة حول استمداد الشعراء الوحى من شياطين الشعر أو الجن، والثانية تتمثل فى القرآن الكريم عن الحركة المجسدة للشيطان وهو يوسوس للناس. وقد نجح الشاعر فى تمثيل كيفية إغراء الشيطان عبر حركته السريعة المتنقلة الدائبة من كل الجهات وهو يقود ناقة الشاعر . وفى هذه الصورة نلحظ أن الأفعال فى صيغة المضارع تهيمن على الأبيات: «يوضع، يظل، يمنينى، يكون، يبشرنى، لن أموت، سيخلدنى» ، وترد هذه الأفعال كلها ما عدا « لن أموت» وضمير الفاعل فيها يعود إلى إبليس. وصيغة المضارع ترتبط بالآنية والتجدد، ومن هنا تبدو هذه الأفعال فى السياق تصور سرعة حركة الشيطان وإيحاءاته وكيف يبرع بالإغراء. من الواضح فى الصورة أن ثمة استيحاء للآية:«لآتينهم من بين أيديهم ومن خلفهم...» و « لأمنينهم» و « ما يعدهم الشيطان إلا غرورا».

ربما بدت الرحلة هنا تشير مجازا إلى رحلة العمر، لكن أيضا من الواضح أنها تستمد صورة الجن من المأثورات العربية حول علاقة الجن بالشعراء خاصة فى الصحراء، وكونهم هم من يوحون للشعراء أجمل قصائدهم. ومن هنا يأتى وصف إبليس بأنه « أبو الجن » .

فى الأبيات ٢٢ ـ ٣٠ ترد ثلاث إشارات إلى قصص وردت فى القران، هى قصة غرق فرعون، وناقة أهل الحجر، وخروج آدم من الجنة . ويربط الشاعر كلا منها بإغراءات إبليس، ونكوصه عن مساعدة من أوقع بهم. ويمكن ملاحظة أنه لم يرد فى القرآن ربط مباشر بين فرعون وإبليس، ولا بين أهل الحجر وإبليس، ولكن الشاعر يعتمد على فكرة العداء التى يحملها إبليس للبشر عموماً .

وترد القصص الثلاث فى مجال الرد على إغراء إبليس للشاعر بمنحه الخلود والجنة فى البيت٢١ : « يبشرنى أن لن أموت وأنه سيخلدنى ... » . ويحمل البيت ٢٢ ردا ساخرا على إغراء إبليس هذا: « هلا أخيك أخرجت يمينك من خضر البحور طوام» . فالشاعر يقيم علاقة ود حميم بين إبليس وفرعون عبر صيغة التصغير « أخيك » ، ولكن صيغة التصغير هنا تحمل فى سياقها سخرية؛ إذ يبدو إبليس فى الوقت ذاته هو من رمى بفرعون إلى اليم حين أنفلق زليم فى قصة هرب النبى موسى، ثم حين غمر الموج فرعون لم يعبأ إبليس أن يفعل شيئاً لإخراجه:

٢٣ ـ رميت به فى اليم لما رأيته
كفرقة طودى يذبل وشمام
٢٤ـ فلما تلاقى فوقه الموج طاميا
نكصت ولم تحتل له بمرام

وتبدو صورة انفلاق البحر وكذلك عودة الموج مأخوذة من القرآن فى هذه القصة. ويسرد فى الأبيات ٢٥ـ٢٧ قصة إغراء الشيطان لأهل الحجر بعقر الناقة. ويبدؤها بصيغة استفهام تقريرى : «ألم تأت أهل الحجر... فقلت اعقروا هذى اللقوح...» . ويبدو تصوير حال الرفاه التى كان ينعم بها أهل الحجر« والحجر أهله بأنعم عيش فى بيوت رخام»، ثم امتثالها لإغراء إبليس. ويعود لخطاب إبليس ويذكره بغدره بهم:

٢٧ـ فلما أناخوها تبرأت منهم
وكنت نكوصا عند كل ذمام

ومع أن صورة الناقة مأخوذة من القرآن، لكن لفظ «لقوح» و«تنيخوها» تحمل سمة بداوة.

وتبدو فى قصة آدم وخروجه من الجنة تصوير سعادة آدم وزوجه فى الجنة، وخطاب إبليس على أنه المسؤول عما حدث« وآدم قد أخرجته وهو ساكن وزوجته..»«وأقسمت يا إبليس أنك ناصح له ولها...» . فكانت النتيجة أن صارا فى البؤس:

٣٠ـ فظلا يخيطان الوراق عليهما
بأيديهما من أكل شر طعام

وصورة أدم وحواء يستعملان ورق الشجر ليسترا جسديهما مأخوذة من القرآن، ولكن لفظ«الوراق» يبدو غريبا.

وفى البيت٣١ نجد خطاب الشاعر لإبليس يستمر مع إشارة تجمل شروره نحو أجيال من البشر:

٣١ـ فكم من قرون قد أطاعوك، أصبحوا
أحــاديث، كــانوا فى ظلال غــمــام

تبدو الفكرة المهيمنة هنا هى براءة البشر وسعادتهم لولا إغراء إبليس لهم ووعوده لهم ثم تخليه عنهم، وكل الأمثلة يبدو البشر فيها فى سعادة بالغة ولكن يأتى إبليس فيحول السعادة إلى شقاء. ولا يبدو البشر هنا يحملون جانبا من الشر ولكن يبدو الشيطان هو السبب فى كل هذا، فالأبيات لا تحمل هؤلاء البشر وزر طاعتهم لإبليس وإنما تجعلهم ضحايا له.

ونجد فى البيت الجملتين: «قد أطاعوك» و «كانوا فى ظلال غمام» تردان وصفا لكلمة «قرون». ورغم أن كلا الفعلين « كان» و « أصبح » من الأفعال الناقصة وزمنهما ماض، فإن « كان » تفيد حدوث الشئ فى زمن سابق و«أصبح» تفيد التحول. والشاعر فى البيت لم يرتبهما الترتيب الزمنى الذى تقتضيه دلالتهما، وإنما ورد الفعل « أصبح » والجملة المتصلة به أولا وهو يفيد الحالة المتغيرة، ثم وردت «كان » والجملة المتصلة بها بعد ذلك لتشير إلى حال القوم السابقة قبل أن يتحولوا عنها فيصبحوا أحاديث. ويبدو فى الجملة التركيز التام؛ فلم يرد فيها أى حرف عطف مع ورود ثلاثة أفعال كلها تعود إلى فاعل واحد . والتقدير الزمنى للجملة (هناك أجيال بعد أجيال كانوا يعيشون ناعمين فى ظلال غمام فأطاعوا إبليس، فأصبحوا أحاديث [بعد أن حل بهم البلاء]) .

فى البيت ٣٢ يبدو الشاعر يعلن تمرده على إبليس، ويأتى البيت كأنه خلاصة ما استقاه من سرده القصص السابقة (من ٢٢ ـ٣١). ويرد الفعلان المضارعان: «ابتغى/يقتادنى» فى سياق نفى يشير إلى تمرد الشاعر على إبليس. والشاعر فى هذا البيت لا يستعمل «الذى» التى يفترض أن تربط بين «المرء» والجملة الوصفية التى تليه «أبتغى» لتكون «ما كنت بالمرء[الذى] أبتغى» .

وكان يمكن أن يكون ذا دلالة أن يربط المرء بين مخالفة المألوف من القواعد هنا وكون هذا البيت يحمل إعلان تمرده على إبليس. لكن هذا لا يستقيم؛ فالقصيدة كلها تحمل الكثير من المخالفات اللغوية.

نجد البيتين ٣٣و ٣٤ الذين سبقت الإشارة إلى كونهما يرتبطان بوحدة نحوية، يبدأ أولهما بفعل يشير إلى المستقبل «سأجزيك» :

٣٤ ـ سأجزيك من سوءات ما كنت سقتنى
إليــه جــروحــاً فــيك ذات كــلام

ويبدو الفعل هنا «سأجزيك» وهو يتوعد الشيطان بالعقوبة،كأنه مقابل تماماً للفعل «أطعتك يا إبليس» الذى يبدأ به البيت ١٥ ؛ فهو يماثله فى كونه يحمل ضمير الفاعل المتكلم وضمير المخاطب المفعول به، ويخالفه فى الدلالة (طاعة/وعيد) وفى الزمن «ماضى/مستقبل». والشاعر هنا لا يكتفى بمجرد التمرد على إبليس، لكنما يتخذخطوة أخرى يبدو فيها فى موقف القادر على عقاب إبليس، وهذا العقاب سيكون عبر هجائه له. وفى البيت ٤٣ يشير إلى قوة هذا العقاب، ذلك أن الشيطان سيعير هذا الهجاء أثناء وجوده فى النار فى اليوم الآخر يتلقى العذاب:

تعــيــرها فى النار، والنار تلتــقى
عليك بزقــــوم لهـــا وضــــرام

ومن المحتمل أن تكون (تُعيِّر) بمعنى أن الملأ يعيرونه بها آنذاك يوم الحساب، ومن المحتمل أن (تعيِّر) هنا بمعنى أنه سيدرك مدى عيار قوة هذا الهجاء آنذاك، وأيا كان المعنى هناء تظل الصورة تشير إلى قدرة الشاعر على الانتقام لنفسه من إبليس من جانب، وتظل من جانب آخر تحمل إعجاب الشاعر بقوة هجائه، وأن إبليس نفسه على شره سيألم من هذا الهجاء. وتبدو صورة النار (جهنم) هنا: «والنار تلتقى عليك»، مقابلة لصورة الموج فى البيت ٢٣ الذى يرد لتصوير غرق فرعون «فلما تلاقى فوقه الموج طاميا». وتظل صورة «زقوم» التى ترتبط بالنار فى البيت تبعث صورة النار فى القرآن الكريم.

بعد ذلك، نجد البيتين ٣٥، ٣٦ يشيران إلى إبليس وابنه. وتبدو غريبة هذه الإشارة إلى ابن إبليس، ومن المحتمل أن يكون ابن إبليس هنا يشير إلى الجن الذين سبقت الإشارة إليهم على أنهم أبناء إبليس فى البيت ١٩ :

ألا طالما مـــا قــــد بت يوضع ناقـــتى
أبو الجن إبليس بغـــيـــــر خطام

ومع أن البيت بالغ الغموض وتعقيد التركيب فيه يجعله يحتمل معانى عدة ـ(مثلا «كل غلام» أهو كل غلام لإبليس وابنه؟ أم هو كل غلام للناس؟ ووجود ضمير الجماعة فى «لهم» لا يرفع احتمال أن يكون يعود لإبليس وابنه)، ففى الأساليب العربية يَرِد مثل هذا. ويوحى البيت أن الإشارة تتضمن الإلهام الشعرى الذى يرتبط فى الأساطير العربية القديمة بالشيطان أو الجن أو علاقتهم بالشعراء؛ نجد فى البيت السادس والثلاثين يبدو الشيطان وابنه هما من منح الشاعر قوة الهجاء.

والصورة التى تبرز فى الشطر الأول تحمل سمة من سمات السحر (النفث) أو سمة من سمات التلقى الحسى المباشر «هما تفلا فى فى من فَمَويهما»، وهنا تبدو شدة القرب الحسى بين إبليس والشاعر. وهذا الهجاء الذى يسقيه إبليس للشاعر، لا يظهر فى البيت بصورة تبعث على الاشمئزاز منه، أو يبدو فيها إنكاره الندم عليه خاصة بعد أن أعلن الشاعر هاهنا توبته، ولكنه يبدو كأنما هو لقاء الشر بالشر: «على النابح العاوى أشد لجامى». فهذا الهجاء لا يظهر على أنه عدوان على الآخرين، ولكنه يحمل العقاب الشديد لمن يستحقون ذلك.

واستعمال الشاعر كلمتى «النابح» و«العاوى» مشيرا بهما إلى خصومه فى نهاية القصيدة ـ وهاتان الكلمتان مصدرهما معجم الهجاء ـ إنما يكشف أن الشاعر مازال يجد سعادة أو لذة فى ترداد ألفاظ الهجاء فى قصيدته. كما تكشف العبارة «أشدّ لجامى» أو «أشدّ رجام» التى تتوقف عندها القصيدة أن إبليس يظل يتماثل بصورة تستثير الإعجاب مادام هو من نفث فى الشاعر هذه القوة فى الهجاء.

خاتمة:

من التحليل السابق لبنية القصيدة النحوية الدلالية، نلاحظ مايلى:

أولا: شيوع الفعل الماضى، ويبدو متآلفا مع كون أغلب الحديث يدور عن الشاعر فى ما مضى من أيامه، وكذلك كون القصص تدور حول ما حدث لأمم فى الماضى.

وعندما يأتى الفعل المضارع نجده غالبا يرد فى ثنايا جمل جزئية كأن يكون خبرا لفعل ناقص ماض مثل «فأصبحت أسعى..» فى البيت ٨، و«ماكان يعطى...» فى البيت ١٤ و«فظلا يخبطان..» فى البيت. ٣٠؛ أو يرد مقترنا بـ«لم» التى تفيد حدوثه فى زمن ماض مثل «ولم أنته..» فى البيت ١٠، «ولم تحتل» فى البيت ٢٤ حيث يبدو هنا هيمنة الزمن الماضى.

أو يأتى المضارع جزءا من جملة تفيد الحال، مثل: «فأصبحت أسعى فى فكاك قلادة ... أحاذر..» فى البيت ٩.

استثناء من هذا، نجد فى البيت ٣٤ الفعل المضارع «سأجزيك» فعلا رئيسيا فى جملة رئيسية وليست جزئية. وهذا البيت هو البيت الذى يعلن فيه الشاعر نيته فى معاقبة إبليس فى المستقبل. وتبدو هنا مخالفة الشائع فى القصيدة من هيمنة الماضى فى الجمل الرئيسية ترتبط بتحول الشاعر نحو موقف القوة، فهو هنا يجابه إبليس بالتهديد.

ثانيا: شيوع الجمل الطويلة التى قد تشمل بيتين مثل (١، ٢)؛ أو أكثر من بيتين مثل (١١ ـ ١٤) و(١٩ ـ ٢١). وترتبط هذه الجمل بكونها لاتكتمل فى بيت واحد وأحيانا لا تكتمل فى بيتين. ومع أن عددا من البلاغيين والنقاد القدماء يسمّى هذا التضمين (وهو عدم انتهاء العبارة مع نهاية البيت) ويعده من عيوب القصيدة، غير أن عددا من الدراسين المعاصرين أثبت وجود التلاحم فى بنية كثير من القصائد العربية القديمة فى اعتمادها على هذا الذى يسميه البلاغيون التضمين. وبالنسبة إلى القصيدة الحالية، سواء كان التضمين عيبا كما رآه النقاد القدماء أو لم يكن، فهو ظاهرة مهيمنة عليها. وهذه الجمل الطويلة التى تستغرق أكثر من بيت تتناسب وكون القصيدة ذات موضوع واحد مطرد ومتلاحم، إذ يأتى عبرها تسلسل الفكرة فى أكثر من بيت.

ثالثا: انتشار ضمير المتكلم المفرد فى معظم أجزاء القصيدة، وانتشار ضمير المتكلم المفرد فى القصيدة لا يعنى

بأية حال تلاشى الضمائر الأخرى، ولكنه يعنى أنه يرد أكثر بكثير مما ترد الضمائر الأخرى.

وهنا يمكن استثناء الأبيات من ٢٢ إلى ٣١ وعددها عشرة؛ حيث لا يظهر ضمير المتكلم فيها غير مرة وحيدة فى مطلعها «فقلت». وهذه الأبيات تحوى القصص ويتراوح الضمير فيها بين المخاطب والغائب. وضمير الغائب يعود هنا إلى من غرر بهم إبليس مع استثناء البيت ٢٢ الذى يعود ضمير الغائب فيه ـ فى «له» ـ إلى إبليس والشاعر يسرد حواره معه، أما ضمير المخاطب فيعود غالبا إلى إبليس يخاطبه الشاعر مع استثناء البيت ٢٦؛ حيث يعود ضمير المخاطب إلى أهل الحجر وإبليس يخاطبهم.

انتشار ضمير المتكلم المفرد يظهر فيه هيمنة الذات الدائمة، أو انشغال الشاعر ـ أو الشخصية المتحدثة فى القصيدة ـ بذاته، مثل: «إذا شئت، ألم ترنى عاهدت، ألم ترنى، فأصبحت أسعى، أحاذر أن أدعى... إلخ». وتبدو الذات طاغية فى القصيدة.

ولانجد استثناء لهذا غير بيت وحيد هو البيت ١٤؛ حيث يتحدث الشاعر عن نفسه بصيغة الغائب. ويبدو البيت يحمل إمارة تغيير، إذ يعلن الشاعر توبته عن هجاء الناس. ونجده يستعمل أيضا فى بيت وحيد لفظ النفس وهو يشير إلى حديثه عن نفسه:

١٨ ـ حلفت على نفسى لأجتهدنها
على حالها من صحة وسقام

ويبدو البيت هنا أيضًا موضع تغيير فهنا حيث يريد إرغام نفسه على ما اتخذه من قرار، ومن ثم يأتى (ضمير المتكلم المفرد فاعلا فى الفعلين «حلفت» و«لأجتهدنها»، ومضافة إليه النفس فى «نفسى»)، ويأتى ضمير الغائب للإشارة إلى النفس «لأجتهدنها» حيث تبدو النفس كيانا مختلفا عن الذات. وتبدو هنا ثنائية بين الشاعر (أو الذات المتحدثة فى القصيدة) وبين النفس. هذه الثنائية تلمح إلى الصراع مع النفس وتوحى عبر السياق بأمل القدرة على إخضاع النفس لإرادة الذات.

وانتشار ضمير المتكلم المفرد فى القصيدة يحمل التجانس الداخلى مع النفس، ويحمل التركيز على الذات، لكن هنا حين تبدو هذه الثنائية بين الشاعر والنفس فى هذا البيت يبدو ما يلمح إلى الصراع الذى جد فى حياة الشاعر.

رابعا: انتشار تكرار اللفظ بدلا من استعمال الضمير. فهناك «ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله...» «تعيرها فى النار والنارُ تلتقى..» «وأن ابن إبليس وإبليس ألبنا»، وكان يمكن القول قياسا على المألوف فى اللغة (ألم تأت أهل الحجر وهم..) و(تعيرها فى النار وهى تلتقى...) و(أن إبليس وابنه ألبنا..). نلحظ أن التكرار هنا يحدث فى تشكيل الصور؛ فصورة النار حيث يلقى إبليس العذاب، وصورة أهل الحجر وهم فى حالهم السعيدة، وصورة إبليس وهو يغذى الشعراء بعذاب الناس، إذا أخذنا أن «كل غلام لهم» يقصد بها أن الشعراء ينتمون إلى الشيطان فى مقدرته البارعة.

وتبدو «تنيخوها» «أناخوها» وهى تتكرر فى ٢٦، ٢٧ تحمل صورة ماحدث لأهل الحجر وهم يعقرون الناقة.

وتكرار بعض ألفاظ مثل «هاجتنى / هاجتا «فى البيتين ١، ٢ يحمل ثورة الداخل الحزينة على فقدان الأشياء الجميلة. وتكرار «غير» فى البيت ٣ يؤكد هذا الفقدان الذى يستدعى الحزن.، و«لما» فى عدد من الأبيات.

تكرار صيغة (ألم + فعل+ فاعل+ مفعول به) «ألم ترنى» «ألم ترنى» «ألم تأت أهل الحجر» ٣ مرات فى مطلع الأبيات ٤، ٦، ٢٥ وهى استفهام تقريرى يقتضى الإجابة ببلى، تبدو تربط بينها صلة المخاطب بالشاعر حيث يبدو المخاطب شاهدا على ماحدث فى البيتين ٤، ٦. أما فى «ألم تأت» فتبدو عكس هذا تربط المخاطب ـ وهو هنا إبليس ـ بكون الشاعر يعرف ماصنعه.

خامسا: ويلحظ المرء فى القصيدة انتشار الحذف أو الفصل، وذلك مثل ماجاء فى البيت الثالث «غير ثلاث للرماد رئام» فهنا حذف للموصوف، وهنا فصل بين الصفة والموصوف = (غير ثلاث.... رئام للرماد). وفى البيت الرابع

«وإننى لبين رتاج قائم ومقام» فصل بين المبتدأ والخبر = (وإننى قائم بين رتاج ومقام). وفى البيت ١٣ (لنعم النحى ـ كان لقومه، عشية غب البيع ـ نحى حمام)، يبدو كثير من التقديم والتأخير، والفصل بين المبتدأ والخبر (كان نحى حمام نعم النحى لقومه، عشية غب البيع). هذا الفصل وإن كان يجيزه النحويون ولا يرونه من المخالفات، يظل ليس هو الطابع السلس للغة، وتبدو هذه التراكيب تنقل المشقة التى يعانيها الشاعر لحدوث التغيير الضخم عنده.

سادسا: مع أنه يبدو واضحا أن الشاعر لم يهتم كثيرا بالتوازن بين الجمل أو التقابل، لكن التوازن يظهر قليلا فى القصيدة فى مثل (١) «هاجتنى ديار محيلة ومربط أفلاء أمام خيام» و (٣) «لم يبق.. غير أثلم خاشع، وغير ثلاث للرماد رئام». يمكن ملاحظة أن هذا التوازن يحدث فى المقدمة، وأنه يبعث نوعا من الموسيقى الهادئة المرتبطة بحزن المقدمة الهادئ.

وحين يظهر فى البيت (١٠) «أحاطت خطبتى ورائى، ودقت للدهور عظامى»، و (١٥) «لما انتهى شيبى وتم تمامى» يبدو هذا فى سياق حزين يشير لمضى العمر.

سابعًا: فى هذه القصيدة، عند استثناء المقدمة والأبيات التى تحتوى القصص ٢٢ ـ ٣١، تبدو الأفكار لا تتجه اتجاها مطردا، ولكنها تتسم بالتذبذب والتداخل رغم ترابط الفقرات التركيبى. مثلا الإشارة إلى التقوى نجدها فى الأبيات ٤، ٧، ١٦، ١٨، ونجد الإشارة إلى إجبار النفس وقسرها ترد فى الأبيات ٨، ١٨، والإشارة إلى التوبة ترد فى الأبيات ٤، ٥، ١٤، والإشارة إلى قوة الهجاء ترد فى الأبيات ١١، ١٢ وترد فى الشطر الثانى من البيت ١٤، ٣٦.

ومن الواضح أن القصيدة الذاتية لا يتوقع منها الإنسان اتجاها منطقيا محددا، فالقصيدة تتعامل مع عالم الشاعر الداخلى وليس مع عالم المنطق، وعالم الإنسان الداخلى يحوى الكثير من العجائب والكثير من المتناقضات. مع ذلك، فمن الأشياء الواضحة فى القصيدة التذبذب الذى يظهر بين فكرتين أساسيتين أو شعورين متقابلين: أحدهما حب الهجاء والاعتزاز بالمقدرة عليه والتفوق فيه، والثانى الرغبة فى الاتجاه نحو التقوى.

توحى القصيدة بأن هناك صراعا مع النفس، ولكن هذا الصراع لا يبدو معلنا أو ظاهرا كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وصورة إبليس تتجسد بديلا للصراع مع النفس ليظهر أن إبليس هو المسؤول عن إثم الهجاء الذى قام به الشاعر فى الماضى؛ لأن هذا حدث بإغرائه. وفى الوقت ذاته لتظهر مدى قوة هذا الهجاء فهو لا يمكن أن يصدر إلا عن قوى خارقة.

من هنا، يبدو الشاعر (أو الذات المتحدثة فى القصيدة) يسوده التوازن الداخلى حين يعلن تمرده على الشيطان بدلا من تمرده على نفسه، وحين تظهر فى القصيدة سمات الإعجاب بقوة هذا الهجاء وليس الاشمئزاز والنفور منه.

و فى سرد القصص الثلاث فى الأبيات من ٢٢ ـ ٣٠ تبدو الرؤية أن الإنسان كان بخير لولا تدخل إبليس. ومع أن القرآن الكريم لم يرد فيه تدخل إبليس المباشر إلا فى قصة آدم وحواء، لكن الشاعر هنا يجعل لإبليس دورا مباشرا فى كل قصة منها.

يبدو هنا تعاطف مع كل خطايا الإنسان التى تحملها القرون السابقة، فلا نرى غير إبليس سببا فيها؟ أتبدو فى القصيدة رؤية الشاعر ـ أو الذات المتحدثة فى القصيدة ـ وكأنما هى تعلن براءة الإنسان من الشر.

أم تأتى صورة إبليس فى إغرائه الأم وإيقاعها فى الشر وانقلاب سعادتها إلى شقاء صورة بالغة البساطة تبدو معادلا موضوعيا للذات المتحدثة فى القصيدة؛ إذ تسقط وزر الخطايا على إبليس؟

فى الوقت ذاته، حين نجد فى الأبيات الأخيرة هجاء إبليس بالصورة التى سبقت الإشارة إليها، لا يبدو الشاعر ـ أو الذات المتحدثة فى القصيدة ـ مكتفيا بإعلان التمرد على إبليس، لكنما هو يرى نفسه ذلك الإنسان القادر على إنزال العقاب بإبليس عن طريق الهجاء الذى أرضعه إياه إبليس. يبدو الشاعر هنا باحثا عن الانتصار؛ فموهبة الهجاء الشيطانية لديه لن تخمد، فخمودها يوازى خموده هو، لكنها ستتجه نحو إبليس، وسيكون الشاعر أول بشر استطاع أن ينزل الانتقام بإبليس.

الهوامش:

* أود أن أشكر الزميلتين: فاطمة الأمين جمعة لقراءتها الجانب النحوى فى هذه المقالة، وفاطمة شداد لقراءتها مسودة هذه المقالة فى صورتها الأولى، وقد أفدت من ملاحظاتهما.

(١) هذه القصيدة فى **ديوان الفرزدق**، تح: عبدالله الصاوى، (القاهرة ١٣٥٤/١٩٣٦) ص ٧٦٩ ـ ٧٧٠؛ وأيضا ط (بيروت: دار صادر ـ بيروت ١٣٨٥/١٩٦٦م) ٢/ ٢١٢ ـ ٢١٥.

(٢) راجع مثلا: مقدمة القصيدة فى الديوان؛ والشريف المرتضى، **أمالى الشريف المرتضى** تح: محمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت: دار الكتاب العربى ١٣٨٧/ ١٩٦٧م) ١/ ٦٣؛ **ومختار الأغانى فى الأخبار والتهانى**، اختيار محمد بن مكرم بن منظور، تح: عبدالعزيز أحمد (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٣٨٦/ ١٩٦٦م) ٧/ ١٠٥؛ وابن سلام الجمحى، **طبقات فحول الشعراء** تح: محمود محمد شاكر (القاهرة: مطبعة المدنى ١٩٧٤م) ١/ ٣٣٦.

(٣) انظر شوقى ضيف فى كتابه: **العصر الإسلامى**، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، د. ت، [تاريخ المقدمة ١٩٦٣]) ص ٢٧٤. وشاكر الفحام، **الفرزدق**، (دمشق: دار الفكر، ١٩٧٧) ص ٧٢، ص ٣٤٤. وانظر أيضا محمد بن حسن الزير، **الحياة والموت فى الشعر الأموى** ط ١ (الرياض: دار أمية. ١٤١٠/ ١٩٨٩) ص ٥٦٩.

(٤) شاكر الفحام، **الفرزدق**، ص ١٩١، ص ٧٢.

(٥) خليل شرف الدين **الفرزدق بين الله وإبليس** (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٢) ص. ص ١٦٨ ـ ١٧٣. ثم يشير إلى آراء حول القصيدة يصفها أنها آراء الأكاديميين حول القصيدة دون أن يبين أصحابها، ولايبدو فيها مايضيف جديدا إلى الدراسات السابقة ١٧٤ ـ ١٧٦.

(٦) السابق، ص ١٧٣.

(٧) هناك كثير من كتب التاريخ القديم والسير يتضمن مثل هذه الأساطير والإشارات، إلى جانب بعض كتب الأدب، راجع مثلا: أبو زيد القرشى، **جمهرة أشعار العرب** تح محمد على الهاشمى، ط٢ (دمشق: دار القلم ١٤٠٦/ ١٩٨٦م) ١/ ١١٠، ١٤٠، ١٤١، ١٨٠ ـ ١٨٤.

(٨) **طبقات فحول الشعراء**، ١/ ٤، ٨، ١١

(٩) انظر على سبيل المثال قصيدة تأبط شرا: «تقول سليمى لجاراتها أرى ثابتا يفنا حوقلا» فى ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تح: أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦) ج ١ ص ٣١٣، ٣١٤. وقد ذكر يوسف خليف فى كتابه: **الشعراء الصعاليك فى الشعر الجاهلى** (القاهرة: دار المعارف ١٩٥٩م) ص ٢٤٥، ٢٤٦ أن هناك مقطوعتين أخريين تصوران قصتين مع الجن والغول تنسبان إلى تأبط شرا حينا، ولكنه لم يحقق صحة هذه النسبة.

(١٠) **جمهرة أشعار العرب**، ١/ ١٦٥ ـ ١٨٤.

(١١) انظر: إبراهيم موسى سنجلاوى، **الغول فى التراث العربى القديم**، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج ٦ العدد الأول ١٤٠٨/ ١٩٨٨م ص ٢٥ ـ ٥٨.

(١٢) سوزان بينكى ستيتكيفتش فى كتابها **الصم الخوالد تتكلم/ الشعر الجاهلى وشعرية الشعائر**. وإن كانت الزاوية التى اعتمدتها ستيتكيفتش فى الكتابة عن هاتين القصيدتين جاءت فى مجال مقارنة تأبط شرا بأوديب.

Suzanne Pinckney Stetkevych in **The Mute Immortals Speak / Pre - Islamic poetry and the Poetics of Ritual** (Cornell University :Press: Ithaca and London, 1993) pp96 - 99

(١٣) وما أقصده هنا هو مثل مرويات ابن دريد، ومثل ما هو موجود فى **جمهرة أشعار العرب**، مثلا ص١٦٥ ـ ١٨٦، ومثل القصص القديم الذى يروى عن العرب، ومثل الملاحم الشعبية ومثل **ألف ليلة وليلة**. وكل هذا ترد القصص وترد فى ثناياها أشعار.

(١٤) حول **رسالة الغفران**، والتوابع والزوابع وتطور الفن القصصى فيهما راجع: ألفت كمال الروبى، «تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران» لأبى العلاء المعرى، **فصول** المجلد ١٣، العدد الثالث خريف ١٩٩٤، ص ٧٦ ـ ص٩٣؛ و«تشكل النوع القصصى/ قراءة فى رسالة التوابع والزوابع»، **فصول / مجلة النقد الأدبى** المجلد ١٢، العدد الثالث، خريف ١٩٩٣، ص ١٩٣ ـ ص٢١٤.

(١٥) أبو نواس، **ديوان أبى نواس**، تح: أحمد عبدالمجيد الغزالى (بيروت: دار الكتاب العربى ١٩٥٣ تاريخ المقدمة) ٧٨، ١٢٦، ١٤٧، ٢٢٤، ٣١٣؛ وصفى الدين الحلى، **ديوان صفى الدين الحلى**، (بيروت: دار صادر ـ دار بيروت ١٩٦٢، ٦٢٨، ٦٢٧.

(١٦) حول التصريع، راجع قدامة بن جعفر حيث يقول: «فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة»، «ومن الشعراء من ربما أغفل التصريع فى البيت الأول فأتى به فى بعض الأبيات من القصيدة فيما بعد». انظر: **نقد الشعر** تح: بونيباكر (ليدن: بريل ١٩٥٦م) ص ١٩، ٢٢. وكذلك ابن رشيق، **العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده** تح: محمد محيى الدين عبد الحميد، ط٣ (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٣٨٣هـ) ج ١، ص ١٧٣ ـ ١٧٥.

(١٧) وقد أشار ابن رشيق إلى هذا فى قوله «وكان الفرزدق قليلا مايصرع أو يلقى بالا للشعر» وهذه العبارة تومئ إلى انتقاده الفرزدق فى هذه الناحية، **العمدة** ص ١٧٥.

(١٨) راجع مثلا البيت «هما نفثا فى فىّ من فمويهما...» عند ابن جنى، **الخصائص**، تح: محمد النجار ط٢ (بيروت: د. ن. د. ت.) ج١ / ص.١٧٠، والبيت «على حلفة لا أشتم الدهر مسلما» عند أبى جعفر النحاس، كتاب **شرح أبيات سيبويه**، تح: زهير غازى زاهد (النجف: مطبعة الغرى، ١٩٧٤) ص ١٣٣.

(١٩) عن هذا الموضوع حول ملاحظات اللغويين والنحويين على شعر الفرزدق؛ راجع ابن سلام الجمحى، **الطبقات** ١/ ٣٦٤ ؛ وراجع ما كتبه شاكر الفحام، المرجع السابق ٤٣٧ ـ ٨، ٤٥.

(٢٠) **الطبقات**، ١٦/١ ؛ و **الشعر والشعراء** ، ج١ص٨٩.

(٢١) شوقي ضيف **التطور والتجديد في الشعر الأموي** (القاهرة، دار المعارف ١٩٦٥) ص٢١٧.

(٢٢) سعاد المانع. **الضرورة الشعرية من وجهة نظر النقاد والبلاغيين العرب**، رسالة دكتوراه ١٩٨٦م.

Suaad A. al Mana, **Poetic Necessity From the Perspective of the Medieval Arab Critics and Rhetoricians**, (A dessertation for Ph. D., Unive. of Michigan 1986) p. 241.

(٢٣) ويمكن ملاحظة أن الجملة الحالية «وإنني لبين رتاج قائم ومقام» تحمل نوعا من المخالفة للتركيب النحوي السلس الذي يفترض فيه أن يكون الاسم والخبر متصلين (وإنني قائم) وأن يكون المعطوف والمعطوف عليه متواليين (بين رتاج ومقام) لا يفصل بينهما شيء لا علاقة له بهما.

(٢٤) يعد بعض النحويين «لما» في مثل هذه السياقات ظرفا ويعدها بعضهم حرفا ويطلق عليها «لما التعليقية»، ولكن مايعنينا هنا هو أنها تقتضي وقوع فعلين يترتب أحدهما على الآخر، يقول الرماني: «إن يقع بعدها الشئ لوقوع غيره، وذلك نحو قولك: لما جاء زيد أكرمته....» الرماني، **كتاب معاني الحروف**، تح : عبد الفتاح شلبي (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٣) ص ١٣٢، وراجع حسن بن قاسم المرادي، **الجنى الداني في حروف المعاني** تح: طه محسن (الموصل: جامعة الموصل ١٩٧٦)ص ٥٣٨ ـ ٥٣٩ حيث يذكر أن لما حرف وجوب لوجوب أو حرف وجود لوجود، ويستشهد بقول سيبويه عنها «وأما «لما» فهي الأمر الذي قد وقع لوقوع غيره»، هامش ٤٢٢ حيث يورد نص سيبويه.

(٢٥) ابن رشيق، **العمدة**، ج ٢ ص ٢٧٣.

(٢٦) تجدر الملاحظة أن سعود الرحيلي أشار إلى مقدمات قصائد الشيب والشباب عند الفرزدق، وذكر أنها تبدو عنده مستقلة عن موضوع النسيب، وأنها قصيرة جدا يليها تأمل وصفي في انتشار الشيب وتولي الشباب، لكنه لم يشر إلى هذه القصيدة.

Saud Dakhil al - Ruhali, **Old Age and Youth in Early Arabic Poetry** (A Dissertation st for ph. D (N E S: Unive of Mishigan) 1986. PP. 63, 64, 65, 66, 67

(٢٧) استعمل الشاعر هذا التعبير في مقدمة قصيدتين أخريين «إذا شئت غناني من العاج قاصف» و«ولوشئت لمت بني زبينة صادقا» **الديوان**، ط بيروت ، ج١ ص١٥٣، ج٢ ص٢٨٧. لكن الأمر هنا يبدو طبيعيا أن يحدثنا عن قدرته أن يستمتع بالغناء وقت يشاء، أو أن يفخر بقدرته على لوم «بني زبينة» لوشاء.

(٢٨) يذكر حسين عطوان أن الفرزدق لم يعن بمقدماته عموما «وإنما كان يلم بها إلماما سريعا ثم يقفز عنها مسرعا قبل أن يوفيها حقها»، **مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي** (القاهرة: دار المعارف، د. ت) ص ٣٦.

(٢٩) ابن طباطبا **عيار الشعر**، تح: عبد العزيز المانع (الرياض: دار العلوم، ١٤٠٥ هـ/ ١٩٨٥) ص ص ١٨٤ ـ ١٨٧، وابن قتيبة، **الشعر والشعراء** ص ص ٧٤ ـ ٧٥.

(٣٠) من الدراسات المتميزة التي ناقشت موضوع الانتقال الفجائي عند الشعراء القدماء، دراسة حياة جاسم محمد، في كتابها **وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي** ط٢ (الرياض: دار العلوم، ١٤٠٦/ ١٩٨٦م)، ٢٣٩ ـ ٢٤٤.

(٣١) على سبيل المثال انظر أبو بكر الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تح: عبدالسلام هارون ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩م) ص١٦

طاقة اللغة وتشكل المعنى

فى قصيدة «الربيع» لأبى تمام

«دراسة نصية»

عبدالقادر الرباعى*

تمهيد نظرى:

يتجه الخطاب النقدى فى أيامنا الحاضرة إلى النص بصفته عالماً شمولياً لأبعاد فردية وجماعية، جزئية وكلية، تراثية وعصرية، محلية وعالمية. فالنص ـ فى هذا الوعى ـ حياة جامحة ولكنها فريدة التنظيم؛ إذ تذوب فيها الذات بالكون، متجاوزة فى نزوعها العاطفى والفكرى أطر الحياة العملية واليومية للأفراد والجماعات. فالنص لغة الماضى والمستقبل، لغة الواقع والحلم، لغة الهجر والشوق. فى النص تلتقى الأطراف المتصالحة والمتنافرة متزامنة الحضور، مشتركة الرقعة والمكان، لتؤلف معاً وحدة من التعدد والتنوع، والتآلف والاختلاف، ذلك لأن النص ـ كما قال بارت Barthes ـ نسيج مقتطفات مرسوم من مراكز ثقافية غير محدودة [١].

لكن النص ـ بالمفهوم السابق ـ يظل عامًا مطلقاً فى تكوينه وسماته وقسماته. فإذا ما أردنا أن نسلك مساراً نوعياً فى الخطاب النقدى، علينا أن نعتمد التمايز النوعى الخاص فى النصوص؛ أى على كل خطاب نقدى أن يعد وسائله العلمية المناسبة لنوعية النص الذى يحاوره، فخطاب النثر ـ مثلاً ـ غير خطاب الشعر؛ لأن للنثر لغة غيرها لغة الشعر؛ فالأولى إشارية عقلية والثانية إيحائية قلبية[٢]. ولما كان الشعر همنا هنا، فإننا نتوقف قليلا عند لغته الخاصة التى ستتحدد على ضوئها طريقة قراءتنا الآتية لقصيدة أبى تمام.

تعددت المصطلحات التى أطلقت على لغة الشعر قياساً بلغة الحقيقة فقيل: هى لغة الانحراف، أو لغة الزيف، أو لغة التجاوز، أو لغة التوتر[٣]. ولعل العبارة التراثية الشهيرة: «أحسن الشعر أكذبه»[٤] تجعلها لغة الكذب. إن الغاية التى تحرك كل هذه المصطلحات المثيرة هى إظهار تخطى اللغة الشعرية الحدود المألوفة والمعتادة فى لغة الخطاب المباشر، أو لغة المنطق المحددة بقوالب صادقة الدلالة على الحادث والواقع.

لغة الشعر لغة التصوير المكثف والخيال المتعقل الخلاق. إنها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامى فى الأعالى أو تغوص فى الأعماق. هى العبور من الثبات إلى الحركة

* قسم اللغة العربية وآدابها جامعة اليرموك، إربد ـ الأردن.

والتحول، ومن المحدود إلى اللامحدود، وهى الانطلاق من القيد إلى التحرر منه، لكنها تظل السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات، متناغم الأصوات.

إن لغة بهذا التعقيد والشمول لتحتاج قارئاً قادراً على أن يتبصر مرتكزات نظامها، وخفايا أسرارها؛ قارئاً ينفذ إلى الدوافع وراء تشكل كلماتها وصورها وإيقاعاتها فى نصوصها، ويستبطن أيضاً أبعاد مراميها وأهدافها فيها، ثم يربط ذلك كله بفاعليات إنسانية، وانسجام كونى عام. لهذا، عدت القراءة الناجحة للشعر فى عصرنا الحاضر مساوية، فى مجال إبداعها، للقيمة الفنية المتوخاة من الشعر ذاته. بل إن الجهد الذى تتطلبه تلك القراءة الناجحة لا يقل ـ بحال ـ عن الجهد المبذول فى إنتاج الشاعر لنصه. لقد ارتفعت قيمة القراءة هذه الأيام حتى عدت قراءة النص إنتاجاً له، وعد قارئ النص ـ بفضل هذا الفهم ـ منتجاً لا مستهلكاً [٥].

أمام القارئ المنتج هذا مهمة صعبة هى الكشف عن المعنى المستور المتولد من علاقات النص وتفاعلها داخل شبكة معقدة ومنظمة؛ ذلك لأن «المعنى الشعرى هو ما تعنيه القصيدة لقرائها على اختلاف درجات حساسيتهم بها» [٦]. وقد كان ناقدنا القديم عبدالقاهر الجرجانى يسمى هذا المعنى الشعرى العميق «معنى المعنى» [٧]. لقد غدا هذا المصطلح يتناقل فى بيئات النقد الأجنبى منذ بدايات هذا القرن حينما وضع ريتشارد و أوجدن كتابهما الشهير (Meaning of Meaning) [٨]، وأصبحت قيمة النص الشعرى مرتبطة به بصفته المعنى الأشمل والأكمل والأجمل؛ فبه يتكامل خطاب القراءة مع خطاب النص الشعرى لأنه يصبح غايتهما المشتركة. فالشعر يصوغ من الرؤيا فعلا هو الشعر، والقراءة تصوغ من الفعل رؤيا هى القراءة الخلاقة المنتجة. لذا، فإن حياة النص ممتدة بالقراءات الواعية المتنامية مع تنامى الأجيال والحضارات أو الثقافات المتجددة عبر العصور.

انطلاقا من تلك المفاهيم المهمة لقيمة القراءة الشعرية، وأبعاد معنى المعنى فى لغة النص الشعرى، أحاول دراسة قصيدة الربيع لأبى تمام [٩]، وقراءتها قراءة نصية:

النص:

سأدون النص موزعاً على مقاطع ثلاثة متنوعة لكنها متآلفة ومتحدة على تشكيل بنية للنص متكاملة. كما أبرز المواقف المختلفة فى كل مقطع من خلال ترقيمه أبجدياً كى يساعد ذلك على وعى بعض جوانب الدراسة:

أولاً: مقطع الشتاء

أ ـ ١ ـ رقت حواشى الدهر فهى تمرمر
وغدا الثرى فى حليه يتكسر

ب ـ ٢ ـ نزلت مقدمة المصيف حميدة
ويد الشتاء جديدة لا تكفر

٣ ـ لولا الذى غرس الشتاء بكفه
لاقى المصيف هشائماً لا تثمر

٤ ـ كم ليلة آسى البلاد بنفسه
فيها ويومٍ وبْلُه مثعنجر

جـ ـ ٥ ـ مطر يذوب الصحو منه وبعده
صحو يكاد من الغضارة يمطر

٦ ـ غيثان فالأنواء غيث ظاهر
لك وجهه، والصحو غيث مضمر

د ـ ٧ ـ وندى إذا ادهنت به لمم الثرى
خلت السحاب أتاه وهو معذر

٨ ـ أربيعنا فى تسع عشرة حجة
حقا لهنك للربيع الأزهر

٩ ـ ما كانت الأيام تسلب بهجة
لو أن حسن الروض كان يعمر

١٠ ـ أولا ترى الأشياء إن هى غيرت
سمجت وحسن الأرض حين تغير

ثانياً: مقطع الربيع

أ - ١١ - ياصاحبى تقصيا نظريكما
ترياً وجوه الأرض كيف تصور

١٢ - تريا نهاراً مشمساً قد شابه
زهر الربا فكأنما هو مقمر

١٣ - دنيا معاش للورى حتى إذا
جلى الربيع فإنما هى منظر

١٤ - أضحت تصوغ بطونها لظهورها
نوراً تكاد له القلوب تنور

ب - ١٥ - من كل زاهرة ترقرق بالندى
فكأنها عين عليه تحدر

١٦ - تبدو ويحجبها الجميم كأنها
عذراء تبدو تارة وتخفّر

١٧ - حتى غدت وهداتها ونجادها
فئتين فى خلع الربيع تبختر

١٨ - مصفرة محمرة فكأنها
عصب تيمن فى الوغا وتمضر

جـ - ١٩ - من فاقع غض النبات كأنه
در يشقق قبل ثم يزعفر

٢٠ - أو ساطع فى حمرة فكأن ما
يدنو إليه من الهواء معصفر

٢١ - صنع الذى لولا بدائع لطفه
ما عاد أصفر بعد إذ هو أخضر

ثالثاً: مقطع الخلافة

أ - ٢٢ - خلق أطل من الربيع كأنه
خلق الإمام وهديه المتيسر

٢٣ - فى الأرض من عدل الإمام وجوده
ومن النبات الغض سرج تزهر

٢٤ - تنسى الرياض وما يروض فعله
أبداً على مر الليالى يذكر

ب - ٢٥ - إن الخليفة حين يظلم حادث
عين الهدى وله الخلافة محجر

٢٦ - كثرت به حركاتها ولقد ترى
من فترة وكأنها تتفكر

٢٧ - مازلت أعلم أن عقدة أمرها
فى كفه مذ خليت تتخير

جـ - ٢٨ - سكن الزمان فلا يد مذمومة
للحادثات ولا سوام يذعر

٢٩ - نظم البلاد فأصبحت وكأنها
عقد كأن العدل فيه جوهر

٣٠ - لم يبق مبدى موحش إلا ارتوى
من ذكره فكأنما هو محضر

٣١ - ملك يضل الفخر فى أيامه
ويقل فى نفحاته ما يكثر

٣٢ - فليعسرن على الليالى بعده
أن يبتلى بصروفهن المعسر

الدراسة:

تجيء دراستى النصية هذه لقصيدة «الربيع» لأبى تمام بعد دراسة مماثلة لقصيدة «الربيع» للبحترى كانت نشرتها جامعة قطر(١٠). لقد تعمدت أن أؤخر قراءتى لقصيدة أبى تمام على الرغم من أنها سابقة على قصيدة البحترى، كى أتخلص من تأثير الفرضية التاريخية التى كان من الممكن أن تسوقنى - لو أخذت بها - إلى الاستغراق فى مسألة تأثير السابق فى اللاحق، وأن تبعدنى عن النظرة الفاحصة

لخصوصية تكامل الشعرية في النص ـ القصيدة، وتعمق العلاقات والترابطات بتوافقاتها وتعارضاتها بين الجزء والكل، أو وحدات البناء التي تؤلف بين إيقاع الصوت ونغمات النفس.

١ / أ

تشكل الأبيات العشرة الأولى مقطعا أولياً احتل الشتاء فيه موقع اللب فكان مركزاً للأفعال والأحوال. ولما كان الشتاء في خاطر الشاعر ـ مؤلف القصيدة ـ لحظة الزمن الحاضر، فإنه كان الباعث على حركة الارتداد إلى مواطن الذكرى في الماضي، وتهويمات الأحلام في المستقبل الآتي. الشتاء فعل نتيجته تغير في أحوال الأرض، أما الشاعر فقد بدأ منفعلا بالنتيجة قبل الحديث عن الفعل . لقد بدا مبتهجاً بما يمكن أن نسميه «الانقلاب» إلى الضد المأمول. وابتهاجه هذا جسده البيت الأول الذي أراده الشاعر أن يكون حاملا بكلماته المنتقاة ـ صوتا وصورة ـ لكل ما يغمره من رضا قلبي إزاء هذا الانقلاب أو التحول أو التبدل أو التغير. قيل:

«لما كان الشاعر بشرا يتحدث إلى البشر فإنه أيضا يحس بالعجز البشري. وفي قمة ذلك إحساس الإنسان بطغيان الزمن»(١١).

جئت بهذا القول تمهيداً لمناقشة صورة الدهر كما رسمها الشاعر. بنيت صورة الدهر على أساس تجسيدي انتقل بوساطته من المجرد إلى المحسوس، فأصبحت له حاشية وضعته في صورة بصرية، ثم أضيفت إلى هذه الحاشية صفة الرقة فجلبت إلى الصورة البصرية حاسة أخرى هي حاسة اللمس، ليتحقق باجتماع الحاستين ما سمي «بتراسل الحواس». وفي هذا تكثيف يعمق المعنى ويغني الإحساس.

الفعل «رق» الذي افتتح به الصورة «رقت حواشي الدهر» فعل زمنه النحوي ماض، لكن موضعه في سياقه يدل على الحاضر المعيش الذي تحولت إليه الحال بعد لحظة «الانقلاب» المشار إليها. لقد أوحى لنا هذا الفعل في موضعه بأن الزمن كان عند الشاعر قبل التحول زمناً خشناً قاسياً حتى إن الرقة غدت في خاطره حلماً مأمولاً. وما أن أصبح الحلم واقعاً، واستبدلت الرقة بالخشونة، وتحول الزمان من حال إلى حال معاكسة تماماً، حتى استقبل ذلك التبدل والتحول بفرح غمر نفسه، ورضاً شع في قلبه.

معظم الشعراء العرب قبل أبي تمام كانوا ينظرون إلى الدهر نظرات سوداوية قاتمة انعكست على تصويرهم له، كما في قول أمية بن أبي الصلت:

كل عيش وإن تطاول دهرا
منتهى أمره إلى أن يزولا
فاجعل الموت نصب عينيك واحذر
غولة الدهر إن للدهر غولا (١٢).

حيث اقترن لفظ الدهر عندهم بالموت كما في قول أمية، أو بالنازلة الكريهة كما ورد في المعجم، قيل: «دهرهم أمر: نزل بهم مكروه»(١٣). لكن أبا تمام خالف ذلك كله في قصيدته هذه فنظر إلى الدهر برضا، وقابله بتفاؤل، وتصالح معه تصالح اطمئنان وأمان. وأبو تمام شاعر اعتاد أن ينتصر لذاته ولفنه. ولذلك، صمد أمام كل مناهض لمذهبه في الشعر على الرغم من المواقع الثقافية المؤثرة التي كان فيها بعضهم. إنه لم يرض أن يضع أحد شعره في ميزان المقايسة مع شعر غيره من السابقين عليه، ولكنه أراد إرادة واثقة أن يكون لشعره، وإن يحسب فنه له أو عليه. من هنا جاءت مخالفته غيره موحية بتجاوبه الشعري مع الموقف الذي انفعل به، بعيداً عن المؤثرات الخارجية التي تفرض عليه أداء مخالفاً لما في نفسه، أو تقوده إلى السير في طريق رسمها له غيره.

علينا ألا ننسى أن هذه القصيدة قالها أبو تمام في المعتصم، وأن المعتصم بات في خيال أبي تمام بطلا يذلل الصعب، ويتحدى بإرادته وقدرته وفعله كل أمر جسيم، وليس أدل على ذلك من وصفه إياه في قصيدته البائية الشهيرة بصفات لا ينالها إلا كل من مازت بطولته كل بطولة ممكنة أو محتملة، قال:

ومطعم النصر لم تكهم أسنته
يوماً ولا حجبت عن روح محتجب
لم يغز قوماً ولم ينهد إلى بلد
لا تقدمه جيش من الرعب
لو لم يقد جحفلا يوم الوغى لغدا
من نفسه وحدها في جحفل لجب(١٤)

إن قائداً يحتل من نفسه هذه المكانة العالية لا تستطيع أية قوة أرضية، مهما بلغت قدرتها، أن تشوه صورته أو أن تفسد أيامه؛ فهو قادر على أن يذلل لشعبه كل عسرة، وأن يزيل عنهم أى بلاء. هكذا كان المعتصم فى خيال الشاعر ووجدانه، وهكذا غدت الأبيات والصور والكلمات فى القصيدة ترسم ملامح بطولته، كما غدت ترسم لأيامه صورا تنسجم مع تلك الملامح. انبثاقا من ذلك جاءت رقة حواشى الدهر؛ فكانت دليلا ممتازاً على أن عهد هذا البطل عهد فريد مميز. لذلك، حق للشاعر بصفته إنساناً أن يتأثر بالحدث العظيم، ويقدر عالياً الهمة التى كانت خلف إنجازه، وأن يرسم ـ انطلاقا من هذا التقدير وذلك التأثر ـ صورة لانقلاب الدهر وتحوله من الخشونة الصارمة إلى الرقة الناعمة.

إذا نظرنا إلى لحظة «الانقلاب» على أنها نقطة فى الحاضر تعود إلى الماضى وتسير نحو المستقبل، فإننا نحكم على أن قسمات الدهر المخيفة ليست ـ على أية حال ـ بعيدة عن الصورة، وإن كانت غائبة عنها؛ فالرقة بالتشكيل الزمنى الذى تلبسته توحى بضديتها التى كانت تحتل مساحة من الماضى القريب، لكن ذلك الوجه البشع للدهر أجبر ـ إن جاز التعبير ـ بفعل قدرة بطل الشاعر، ونفاذ فعله على أن يغير قناعه وأن يلبس ثوباً لين «الحواشى».

ويمكننا القول أيضا: إن الصورة، بالتركيب الذى بناها الشاعر عليه، توحى بأن أبا تمام اعتمد على الذاكرة الجماعية التى كانت تحتفظ بتلك الصورة المخيفة للدهر، وهو حين خالفها أحدث فى النفوس صدمة حتى غدت تتساءل: ما الذى حدث للدهر حتى تغير؟ أو ما الذى جمل الواقع حتى خالف فيه الدهر سنته؟ أو ما الذى طرأ على مشاعر الشاعر حتى ركب الدهر بصورة مناقضة للمألوف منه؟ ومهما كان السؤال الذى تثيره صورة الدهر فى قصيدة أبى تمام هذه، فإنه لا يعدو أن يكون انعكاسا للإثارة التى حفزها الشاعر فى افتتاح قصيدته. ومن المألوف اهتمام أبى تمام بابتداءات قصائده؛ فقد قيل: «كان أبو تمام فخم الابتداء، له روعة، وعليه أبهة»[١٥].

العنصر الفنى المجلوب فى صورة «حواشى الدهر» هنا هو الحوار الداخلى المتفاعل بين العنصر الغائب: «قسوة الدهر»، والعنصر الحاضر: «رقة الدهر». ففى مثل هذا الحوار حياة جدلية حية تكسب الشعر غنى لأنها لا تبقى الأمر عند جانب واحد من الأشياء والأحوال، وإنما تثير جوانب شتى متباينة ومتوائمة فى ظرف تزامنى واحد وفوق رقعة مكانية واحدة أيضا. إنها ـ بلغة أخرى ـ تحيل العنصر الأحادى المفرد إلى مجموعة من العناصر المتعددة والمختلطة التى تشكل، بتعاضدها وتشابكها، جوهر الحياة ومعنى الوجود.

وإذا أدركنا ـ فوق هذا ـ أن «التنعم» المستوحى من الفعل «رقت» الذى اختاره الشاعر، دون سواه، يثير ـ على المستوى اللغوى ـ «التوحش» المستنبط من الفعل «خشنت» المضاد، فإننا نملك إمكان مد التناقض إلى نوعين متعارضين من الحياة: حياة ناعمة هانئة آمنة، وهى التى كان الناس يحيونها زمن المعتصم ـ بطل الشاعر ـ وحياة أخرى باغية مخيفة، وهى الحياة التى غابت ولم يعد لها فرصة للظهور فى الزمن ذاته.

من اللافت للنظر أن أبا تمام جعل «حواشى» الدهر هى التى رقت وليس الدهر نفسه. وفى هذا الاستعمال مجال للتفكير وإجالة النظر فى مسائل مترابطة. إذا عدنا إلى الدلالة اللغوية لكلمة «حواشى» وجدناها تعنى من الشئ «جوانبه وأطرافه»، ومن الإنسان «أهله وخاصته»، وحين تنسب للعيش تعنى النعومة والدعة[١٦]. وعلى هذا، تغدو استعارتها للدهر ذات أهداف خاصة بالشاعر. فلو قال: «رق الدهر» لاكتسب قوله صفة العموم. لكنه بنسبته الرقة إلى «حواشى» الدهر لا إلى الدهر نفسه، انتقل إلى التخصيص والحصر. وإذا ربطنا بين هذه «الحواشى» والجو العام للصورة، كما أولنا معناها وقربنا إيحاءاتها، أشرفنا على حق الافتراض بأن الكلمة ولدها حسه المأخوذ بالحضارة الممتدة روعتها فوق كل مكان زمن بطله المعتصم.

كذلك، فإن «حواشى» الدهر غير الدهر، بل قد تكون متضادة معه خصوصا إذا حصرنا اهتمامنا بمعناها اللغوى الذى يربطها بالإنسان. فحاشية الإنسان فيها من الاختلاف معه قدر ما فيها من الاتفاق وإياه. وهذا أمر حقيقى سواء أنظرت له من الجانب الطبقى الاجتماعى أم من الأخلاقى الفردى. بل قد يتصاعد هذا الاختلاف إلى حد التصادم. ولهذا، يمكن أن يظل قاسياً محتفظاً بتجهمه، وأن تظل حواشيه تخالفه وتثور عليه تحقيقًا لخصوصيتها المضادة المتمثلة فى النعومة واللطف.

إذا صح هذا الافتراض، فإن القيمة الفنية لمثل هذه العلاقة الصدامية أكبر لأنها تجسد الانقلاب على الذات، أو تحدى الأقرب من أجل قيمة أبقى وهدف أسمى. وقد تزداد فنية العلاقة عمقاً إذا تبصرنا المقارنة بين «الدهر» و«حواشيه» من جهة الكم أو العدد، فالدهر مفرد والحواشي جمع. ومع أن المفرد من الناس ـ سواء أكان رب أسرة أم رأس جماعة ـ يمكن أن يكون له تأثير السحر على المجموع فيقودهم إلى حيث يريدهم أن يكونوا، لكن ذلك لا يحدث إلا فى حالة واحدة هى اقتناعهم بصواب موقفه، وخير مآلهم لديه. أما إذا ما اختلفوا معه أو تناقضوا وإياه، فإنهم يثورون عليه، وقد يستبدلون به غيره.

كلمة «حواشى» التى تجسد صوت المجموع هنا أصبحت ـ بعد احتفاء الشاعر بها ـ مهيأة لإقصاء الدهر ـ صوت الفرد ـ والحلول محله. ولم تعد علاقتها به فى النص إلا علاقة الإضافة أو الارتباط الذهنى الشكلى. أما الفاعلية الشعرية فقد غدت محصورة بها هى وحدها. لقد غابت إذن صورة الدهر المخيفة أو غيبت، واستدعيت حواشيه بعد أن غدت برقتها أقرب إلى الدلالة التى يقتضيها النص. فكأنها جيل جديد أكثر استيعابا لتبدل الحال والإنسان، لذا أصبح أكثر أهلية للحياة والشغل.

إن حالة الرضا النفسى التى كان يحياها الشاعر وهو يرسم صورة «حواشى الدهر» قد حفزته إلى أن يهبها كل حالات البهجة الممكنة. فهو ـ كما رأينا ـ وصفها بالرقة. لكن الرقة تظل ـ على الرغم من جمالها وجلالها ـ ذاتية سكونية لا تحقق له كل غاياته الجمالية، لذا أتبعها بصورة حركية نشيطة «فهى تمرمر» ليناً ونعومة.

إن الشاعر ـ وهو يرسم بانفعاله أشياء الرضا بترتيب مثير ـ لم يقف عند حدود الدلالات الموضوعية التى حققها التركيب الشعرى، وإنما اهتدى أيضا إلى بعض الكلمات التى رسمت بإيقاع حروفها حركة تحاكى تثنى الجسم واهتزازه. فاللسان الذى يتردد بين «التاء» و«الميم» و«الراء» فى كلمة «تمرمر ـ ت، مر، مر» إنما يتموج تموج الجسم الراقص المتمايل جهة اليمين وجهة الشمال، ثم إن الصوت المصاحب لتموج اللسان داخل الفم يشكل نغمة موسيقية تحاكى حركة الرقص، أو تصاحبها إن شئت. إذا وعينا هذا جيداً، فإنه يحق لنا أن نردد قول تودوروف: «العمل الأدبى تصنعه الكلمات»[17].

وعلى أية حال، فإن انتقال «حواشى الدهر» الرقيقة من السكون إلى الحركة لم يكن انتقالا مادياً عادياً، ولكنه انتقال من وضع جميل (جمال السكون)، إلى وضع أكثر جمالا (جمال الحركة المنظمة)؛ لأن «الحواشى» وهى فى وضعها الجديد أضافت إلى لطف الرقة بهجة الحركة. بل إنها فى الحركة الأخاذة الجديدة طردت الانعزال، وتقدمت إلى أن تصبح عضوا فى مجموع تشاركه أفراحه، فإذا كانت رقة «الحواشى» صفة ذاتية فردية، فإن «تمرمرها» حركة نشوى تنشأ فى الذات لكنها أيضا تبعث فى الآخرين نشوة مماثلة، وبذا يتكامل جمال السكون والحركة بتفاعل الذات مع المجموع لتعميم الفرح. و«الفرح ـ كما قيل ـ هو الشعور بحياة حافلة منسجمة مع المحيط»[18].

بهذا تمسى صورة «رقت حواشى الدهر فهى تمرمر»، فى موقعها من البيت، صورة مكثفة تجمع الفرد والجماعة على حالة من السرور بما يجرى من «انقلاب» إلى الأفضل والأكمل؛ زمن الفارس المثال (المعتصم) الذى اتخذ الشاعر أيامه مجالا للثناء.

لا يتوقف الشاعر عند هذه الصورة وما تثيره من معان تعبيرا عن حالة الرضا النفسى التى بدأ قصيدته بها، وإنما يستغرق أوضاعا صورية أخرى زيادة فى تفاعلات تلك الحالة داخل الذات وخارجها. لقد تتبعناه وهو يرسم حالة الرضا تلك فى حدود الذات المتفاعلة مع جماعتها، لكنه يتقدم الآن بها إلى موجودات العالم الخارجى فيرسم لها صورة تعم الأرض والإنسان، وذلك من خلال تشكيل صورة «الثرى» فى الشطر الثانى من البيت الأول: «وغدا الثرى فى حليه يتكسر». فالصورة تستكمل بها الدائرة الكبرى التى شكلتها حركة النفس المنتشية بروعة الانقلاب. بدأت من نقطة ثم انطلقت تكبر وتمتد حتى شكلت تلك الدائرة التى جمعت الذات والآخر والكون، كما سنرى.

من المهم ـ بداية ـ أن نسأل عن سر استخدام الشاعر «للثرى» بدلا من أية كلمة أخرى أقرب إلى الذهن منها كالأرض أو الطبيعة مثلا. قد يكون الجواب فى أن الشاعر ميال ـ كما رأينا فى صورة حواشى الدهر ـ إلى عدم الوقوف

عند الكلمات العامة، والانشغال، بدلا من ذلك، بما يوحى بالتخصيص. لكن هذا الجواب ـ على صحته ـ غير كاف فى مثل تحليلنا هذا. إن الشاعر لا يستخدم الصور أو الاستعارات لغايات بسيطة قريبة، ولكنه يفعل ذلك لأهداف أبعد. فالأقرب أن تفسر صورة «الثرى» الاستعارية بأنها تستند على أساس المشابهة بين الثرى المجمل بالنبات الغض وشابة مزدانة بجواهر زاهية. وهو تفسير لا يرد أبدا خصوصا إذا ما استبطنا حالات السعادة التى تكون عليها فتاة تحليها تلك الجواهر وقارناها بحالات التموج التى غدا عليها الثرى وهو «يتكسر». لكن للاستعارة هنا وجها آخر يتواءم والهدف المستوحى من النص كله.

إن مثل هذا التواؤم شرط لازم لنجاح أية قراءة لأية جزئية من النص. فالقارئ لا ينطلق ـ وهو يتوقف عند كلمة أو عبارة أو صورة فى قصيدة ما ـ من فراغ، وإنما هو محكوم بجو القصيدة بصفتها نصاً يفرض ذاته ووجوده على كل ما يحتويه حتى يحقق بذلك تكامله المطلوب. علينا، إذن، ونحن ندقق فى اختيار الشاعر لكلماته، أن ننظر إلى العلاقة بين الثرى والنبات ـ الحلية والزينة.

أليس النبات ناتج عملية معقدة يشكل الثرى جزءا أساسيا فيها؟ بلى، إن النبات لم يكن زينة مجلوبة من خارج الثرى، ولكنه ابن الثرى نفسه. تخلق داخله، وتنشأ على عصارة غذائه، حتى إذا تمالك قوته وحيويته نما ونضج وأزهر وشكل للثرى حلية تزينه وتبعث فيه الزهو والحبور فيتراقص طرباً. أليس من حق الثرى أن يزهو بعد أن رأى ناتج خيره وعطائه؟ يكاد وضع الثرى مع النبات يماثل وضع الأم والأب مع أبنائهما، لذا، ليس غريباً أن يمنح الثرى مشاعر شبيهة بمشاعرهما وهما يريان ناتج جهدهما فى التنشئة والتربية يثمر شباباً ممتلئاً حيوية ووعياً.

من الثرى نما النبات، وعلى النبات يحيا الإنسان والحيوان؛ فالثرى، إذن، هو مصدر الحياة ومانحها. أليس من حقه ـ وهو يرى الحياة التى هو مصدرها متهللة شاكرة ـ أن يفرح لها، وأن يتراقص منتشياً بما أعطى وبما أخذ؟

قلنا إن صورة الفتاة المزدانة بالحلى والجواهر تشكل خلفية لصورة الثرى فى «حليه». لكننا، إذا أمعنا البصر والبصيرة بصورة الثرى، فإننا واجدون فيها فضل جمال على أية صورة تجمع بين المرأة والحلى؛ ذلك أن حلى المرأ: جواهر تأتيها من خارج ذاتها، فهى لم تصنعها بنفسها، ثم إن كانت قد صنعتها فإن معظم أشيائها، إن لم تكن كلها، مجلوبة وليست متخلقة. أما حلى الثرى فنبات منه نشأ وإليه يرتد لينشأ حلية زاهية مرة أخرى وفى زمن آخر، وهكذا تظل الدورة دائرة. تأسيساً على هذا، تفسر إضافة «الحلى» إلى «الضمير» العائد على الثرى فى «حليه». فهذا الحلى خاصة الثرى صنعاً ولباساً، لأنه هو الذى صاغه، وهو الذى شكله، بل هو الذى وزع أحجامه وألوانه كى تتلاءم معه مكاناً وزماناً. هذا هو أساس فضل الجمال الذى انماز به حلى الثرى من حلى المرأة.

يجوز لنا ـ بعد وعينا ما سبق ـ الربط بين صورة «الثرى» وصورة «حواشى الدهر» السابقة عليها. إن الحياة التى رأيناها تتدفق زاهية من خلال إيحاءات الكلمات فى بيت المطلع هذا، جاءت بعد أن «رقت حواشى الدهر» لكنها لم تكن كذلك قبل حلول الرقة. فهذه الرقة، إذن، هى نقطة الانبعاث فى عالم كان هامدا وخاملا ومريضا.

لقد شكل ذلك الانبعاث المحدث اتساعاً فى مجال المكان؛ فالنقطة الصغيرة التى ابتدأت من موقع نظر الشاعر مدها بصر خياله المنفعل بها إلى أبعد من ذلك بكثير. وإذا شئنا أن نتحدث بلغة مخالفة، قلنا: إنه قرب كل الأماكن البعيدة والنائية حتى غدت أمامه بقعة ملأى بمظاهر الحبور، تتعادل تماماً مع ما يحس به هو نفسه فى تلك اللحظة النورانية المنسربة فى اللامتناهى.

حركة الخيال تلك فى المكان، امتداداً أو تقريباً، كانت مواكبة لحركة فى الزمان أيضا. فلو دققنا فى ترتيب زمن الأفعال الثلاثة فى البيت (رقت، تمرمر، يتكسر)، لوجدناها متلاحقة بتتابع تلقائى. فالفعل الماضى «رقت» تحول إلى حاضر متحرك «تمرمر» ثم تبع هذا حاضر جديد متحرك أيضا «يتكسر». ومع أن الحركة الأخيرة كانت أوسع مدى لكنها أتت بتأثير الفعل السابق، (فالواو) العاطفة فى «و غدا» إشعار بأن وجود الفعل بعدها مرتبط بوجود الفعل قبلها. ثم إن كلمة «غدا» السابقة على الفعل «يتكسر» توحى، من خلال زمنها غير المحدد، بأنها ساعدت هذا الفعل على الانعتاق والتحرر والانطلاق فى آفاق ليست متناهية، ذلك لأن الأفعال

الناقصة المشعرة بزمن ما لا تقيد تركيبها بذلك الزمن وإنما تنفتح على اللامحدود.

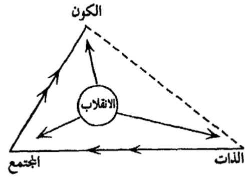
إن الفعل ورد الفعل يتطلبان ـ على المستوى الحياتى العملى ـ وقتا للتأمل والاستيعاب والإثارة قبل أن يصل الأمر إلى التجاوب الحركى (التمرمر، والتكسر)، لكن الشاعر اختصر الزمن، وجعلنا نرى ذلك يحدث بسرعة مذهلة. وهكذا استطاع فى صورتيه السابقتين أن يختزل الزمان والمكان فيقربهما مجتمعين وموحدين فى أخيلتنا، كما تجمعا وتوحدا من قبل فى خياله.

ومن واقع الاستيعاب والتجاوب الحركى نوجز العلاقة بين العبارات الثلاث التالية:

رقت حواشى الدهر	فـ	هى تمرمر	و	غدا الثرى فى حليه يتكسر

توحى العبارة الأولى باستيعاب فكرة «الانقلاب» السابق ذكره استيعاباً روحياً وعقلياً. أما العبارة الثانية، فتوحى بنقل الفكرة إلى فعل عملى يجسدها ويبرزها. إن رقة الدهر التى كانت حلماً ثم أمست واقعا هى ـ كأى حدث طارئ مؤثر ـ بحاجة إلى هضم وتمثل داخلى ذاتى قبل أن تتحول إلى حركة ظاهرة تعلى من قيمة هذه الرقة المحمودة وتنشرها داخل المجموع لينفعلوا بها ويعقلوا قيمتها.

أما العبارة الثالثة، فتوحى بأن تأثر الذات والمجتمع امتد إلى الحياة والكون، فكان الثرى كله منتشياً بما حدث. لعل المثلث التالى يجسد حركة الانقلاب من الذات إلى الكون مروراً بالمجتمع:



كل من صورة «حواشى الدهر»والثرى، فى الواقع، يحوى عناصر متعددة ومركبة تركيباً معقداً وموحداً فى آن. ففى الأولى تجسيد للدهر ونقله من معنى مجرد إلى شئ عينى له حواش، كما شخصت هذه الحواشى واكتسبت صفة من خصائص الإنسان. ومثل ذلك الصورة الثانية؛ إذ شخص الثرى وصار له حلى، ثم اكتسب حركة من حركات الإنسان أيضاً. لقد تجمعت هذه العناصر المتعددة كلها (المعنى المجرد، والشئ الجامد، والإنسان الحى) وتآلفت واتحدت ضمن الزمان والمكان.

البيت بصورتيه السابقتين فاتحة القصيدة كلها. لذا بناه مصرعا على نهج أغلب الشعراء فى زمانه وقبل زمانه، لكنه لم يكتف بذلك، وإنما أضاف إليه احتفاء زائداً بحرف الروى (الراء)؛ إذ جعل له الغلبة على غيره من أحرف الكلمات المصاحبة. بدأ البيت به، ثم وزعه على جسد البيت توزيعاً شاملا (أربع مرات فى الشطر الأول، ومرتين فى الثانى). لقد كان أول حرف ينطق به وآخر حرف ينتهى عنده كلامه، بل أخذه روياً ثابتاً لكل أبيات القصيدة. لعل احتفاء الشاعر بهذا الحرف أتى من أنه أول حرف تبدأ به كلمة (رقت)، والرقة ـ كما تعلم ـ كانت مبعث سروره، والباب الذى عبرت منه كل تلك المعانى الغنية.

تضمن بيت المطلع ـ كما قد لاحظنا ـ خلاصة مشاعر الرضا التى ثورها ذلك الانقلاب الثمين فى حياة الناس، لكن المطلع هذا كان منطلق الشاعر إلى التوقف عند حالات ذلك الانقلاب وإيجاد العلاقات بينها أو بين أشيائها، وتقديم هذا كله بأسلوب حوارى بين نصوص حاضرة وأخرى غائبة، كما رأيناه يفعل فيما سبق من تحليل.

ا/ ب

يستوقفنا فى البيت الثانى صورتان أساسيتان هما: صورة «الصيف»، وصورة «الشتاء». أما العلاقة بينهما فهى علاقة الفعل «الصيف» بالفاعل «الشتاء» أو السبب بالمسبب. لعل كلمة يد التى استعارها الشتاء من الإنسان، «يد الشتاء» تحفزنا لأن نضع العلاقة فى وضع آخر أكثر قرباً من الإيحاء، فنجعلها علاقة الناتج (الصيف) بالعامل المنتج (الشتاء). فالناتج الذى ابتدأ البيت به يعيد إلى الخاطر سمة الفرحة الكبرى فى بيت المطلع، لذا يصبح «الشتاء» الذى صير هذا الناتج المفرح بيده العاملة فعلا مؤثراً فى الحياة. وبذلك يكتسب فى موقعه من البيت صفة البطولة التى تتعادل فى

خيال الشاعر مع صفة البطولة التى اتسم بها بطل القصيدة ـ المعتصم.

قلت لتوى: إن صورة «الصيف» أو «الناتج» تتضمن مشاعر الحبور، وقولى هذا مستند إلى صياغة الصورة. كان الشاعر فى صورتى «حواشى الدهر» و«الثرى» قد احتفى بالإنسان ومظاهر سعادته، وهو هنا يتابع الاحتفاء نفسه. إن كلمة «المصيف» فى عبارة «نزلت مقدمة المصيف حميدة» مبنية بذكاء، لأن حرف «الميم» المضاف إلى الصيف نقل الصيف من معناه المجرد إلى دلالة عملية، فأمسى فى موضعه إيحاء بالزمان أو المكان الذى يتخذه الإنسان محطة لراحته ومتعته وفائدته. وهذا يعنى أن كلمة «مصيف» فى موضعها من الصورة جمعت بين «الصيف» و«الإنسان» المستمتع به والمنتفع منه. وفى هذا إيحاء بنوعية الصيف أيضا؛ إذ لو لم يكن جميلا وغنيا ما عاشه الإنسان براحة واطمئنان.

كلمة «حميدة» فى العبارة السابقة، أيضا، شبيهة بكلمة «المصيف» فهى ليست مرادفة لكلمة جميلة ـ كما قد يظن – ذلك لأن الحمد يأتى بعد أن تطمئن نفس الحامد وترتاح إلى ما تكسبه يداه من خير وجمال. وهذا يعنى أن كلمة «حميدة» فى موضعها جمعت بين «المفيد الجميل» و«الإنسان الحامد»، بل إن الحمد ببناء الكلمة على وزن «فعيل» منح صفة التكثير أو المبالغة؛ لقد فعل البحترى الأمر نفسه فى قصيدة حين اختار «أحمد» بدلا من «أجمل» فى قوله:

أرى أقصر الأيام أحمد فى الصبا

وأطولها ما كان فيه مذمما

وكنت قد ناقشت ذلك فى قراءتى لتلك القصيدة [١٩].

نعود إلى كلمة «مقدمة» التى رغب الشاعر فى إضافة «المصيف» إليها لنتعرف إلى القيمة التى جنتها من هذا التركيب. قد نستجلى هذه القيمة إذا حاولنا النظر إلى الصورة مجردة منها، فلو قال: «نزل الصيف حميداً»، لكان كمن خرج من الصيف وحكم عليه حكم تذكر عام، لكن بوضعه المقدمة قبل المصيف أو إضافته المصيف إليها أصبح كمن يعيش بهجة الصيف منذ بدايته إلى نهايته، ثم إنه بذلك زاد من زمن المتعة، فكلمة «مقدمة» فى موضعها منحته طاقة تعبيرية كبرى حين جعلت جمال الخير موصولا وممتدا عبر الربيع والصيف، فمقدمة الصيف امتداد لنهاية الربيع إن لم تكن الربيع ذاته، وهكذا وسع رقعة الجمال والفائدة زمانا ومكانا. كما أنه بهذه الصياغة عاد إلى أسلوبه المفضل؛ وهو التحول من العموم إلى الخصوص طلباً للزيادة فى التمعن والتملى من ناحية، وجلباً للمتعة الفنية والفكرية من ناحية أخرى.

لقد جاء إلى الأسلوب ذاته فى استخدامه الفعل «نزل» الذى ابتدأ البيت والصورة به. فهذا الفعل يشكل رابطة بين البيتين: الثانى والأول قبله، لأن نزول مقدمة المصيف حميدة أتى بداية لجواب تفصيلى عن سؤالين يحتملهما البيت الأول. فمن يسمع قول الشاعر: «رقت حواشى الدهر» يمكنه أن يسأل: كيف تم انقلاب الدهر؟ أو بماذا تم الانقلاب؟

والجواب التفصيلى على أى من السؤالين بدأ بالفعل «نزل» فى: «نزلت مقدمة المصيف حميدة»، لكن الفعل «نزل» يؤلف أيضا رابطا بين صورة الصيف وصورة الشتاء بدليل تعلق ما بعد واو الحال بحدوثه. وهذا يعنى أن فعل النزول اقترن بحال كان فيها فعل الشتاء حياً أو مؤثرا يستوجب الاهتمام.

لا يخفى أن استعارة الشاعر للشتاء يدأ استمرار لاحتفائه الثابت بالإنسان، ولكنه فى هذه الاستعارة يبرز الإنسان عاملاً منتجا للخير، بينما رأيناه فى صورة «المصيف» يقدمه إنساناً مستهلكاً لذلك الخير. إن هذا يعيد ما كنا لمسناه فى بداية حديثنا عن صورة «حواشى الدهر» من أن الانقلاب الحياتى جاء لوقته، ولذلك وجد من يندفع لإحداثه، كما وجد من يستقبله بحماسة لدى حدوثه. وبكلمة أخرى، كان ذلك الانقلاب المبهج فى زمانه هدفا نبيلا للإنسان منتجاً ومستهلكاً. لأجل هذا جاءت كلمة «حميدة» فى صورة المصيف، كما رأينا، ولأجل هذا أيضا وردت عبارة «لا تكفر» فى صورة الشتاء: «ويد الشتاء جديدة لا تكفر».

ما قد يستغرب فى صورة الشتاء تعلق الشاعر بعبارة «لا تكفر»، وعزوفه عن عبارة أخرى أقرب إلى الذهن والاستعمال هى «لا تنكر» التى تنسجم مع قافيته المختارة. وحلا للاستغراب نستحضر تأثير الفكر الإسلامى فى شعر أبى تمام،

بخاصة المجالات التى يتجلى فيها هذا الفكر كالكلمات والعبارات والصور التى اكتسبت به دلالات خاصة [٢٠]. وكلمة «الكفر» فى مفهوم الإسلام تقع على الطرف المناقض لكلمة «الإيمان». لذا، فهى أبشع وقعا على سمع المسلم من أية كلمة أخرى تحمل دلالتها. ويبدو أن أبا تمام استفاد من هذا فى صورة الشتاء، فجعل الموقن بفضل «يد الشتاء» مؤمنا «لا يكفر»، وأوحى ـ بلغة غير مكتوبة ـ بأن المنكر لهذا الفضل كافر. وإذا عدنا إلى استقراء ما فى خياله من معادلة بين فعل بطله (المعتصم) و«يد الشتاء» فى إحداث (الانقلاب) الأفضل، أدركنا الجانب السياسى والدينى من وراء اختياره لعبارة «لا تكفر» دون سواها.

أما كلمة «جديدة» التى وردت صفة ليد الشتاء، فلها فى موقعها مناسبة ودلالة. لقد كانت «يد الشتاء» رمزا للعمل الذى تم إنجازه على يد عامل جاد، وأى عمل كهذا لابد أن يكون له جنى طيب، وأن يكون هناك أناس كثيرون ينتظرون قطفه والانتفاع به. لهذا، كان ورود كلمة «جديدة» إخبارا عن «يد الشتاء» حتى يكون فيها تذكير لأولئك المنتفعين باليد التى كافحت حتى تجلب ذلك الجنى، بل إن ذلك الجنى جديد، وجدته دليل على جدة فعل الشتاء الذى يجب ألا ينسى وألا يكفر.

إن هذا يعيدنا إلى استحضار «مقدمة المصيف» التى وصفت بأنها «حميدة»؛ فهذه المقدمة هى فى الواقع بشائر النعمة الحميدة التى أحدثتها يد الشتاء الجديدة. وهكذا تصبح كلمتا «حميدة» و«جديدة» فى موضعهما كلمتين تتناوبان الدلالة المعنوية، وهما فى الوقت نفسه تتوازنان إيقاعا، ولربما هيأ هذا التوازن الإيقاعى السبيل إلى ذلك التناوب الدلالى.

كرر الشاعر «الشتاء» و«المصيف» فى البيت الثالث، لكنه كان تكرارا لغاية، فالشتاء هنا مازال هو الباعث على الانقلاب كما كان شأنه فى البيت السابق، لكنه هنا يقدم بطريقة عكسية. أراد الشاعر هنا أن يفترض غياب الشتاء عن الفعل والعمل كى يوجه الانتباه إلى النتيجة السالبة المترتبة على ذلك الغياب. إن هذا يشير ـ على المستوى الفنى ـ إلى استغلال طاقة اللغة فى تواؤمها وتناقضها لتحقيق الهدف الساعى إلى تعميق المعنى وتكريسه ووضعه أمام البصر وفى ثنايا البصيرة.

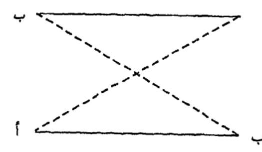
فصورة «المصيف» ذى الهشائم التى لا تثمر تقف ـ بعد تلقيها فى الوجدان ـ مقابل صورة ذلك «المصيف» الذى نزلت مقدمته حميدة لما كان فيها من خضرة وثمر. عند تلقى الوجدان هاتين الصورتين بشعورين متنافرين، يثار تساؤل يقودنا جوابه إلى رؤية أن المسبب فى إحداث الصورتين هو الشتاء حضوراً وغياباً؛ فحضوره كفيل بحضور النعمة، وغيابه لا يورث إلا النقمة.

ولزيادة الإمعان فى إظهار فضل حضور الشتاء وسوء غيابه على الإنسان والكون، عزم الشاعر على استهلال طاقة البناء الصرفى للغة فاستخدم كلمة (لاقى) بدلا من «لقى»، إذ لا يخفى أن وزن «فاعل» الذى عليه كلمة «لاقى» يوحى بتكرار الفعل «لقى» أو استمراره. إن هذا ليؤكد خطورة غياب الشتاء، فسوء ذلك الغياب لا يأتى مرة واحدة فقط، كما كان يمكن أن تدل عليه كلمة «لقى» لو استعملها، لكنه يعنى تكرار ذلك السوء أو استمراره.

وإذا عدنا مرة أخرى إلى معادلة فعل المعتصم بفعل الشتاء، أدركنا عمق الهدف السياسى الذى يوحى به المعنى. إن انقطاع سوء الحال كان قد قرن منذ البيت الأول بحضور المعتصم، فكان هذا القائد ـ كما كان الشتاء ـ قطب تغيير الحياة إلى الأحسن والأجمل.

لعل هذا يدفعنا إلى أن نتبصر الصورتين اللتين بنى الشتاء عليهما فى هذا البيت والبيت السابق عليه لنقف على الاختلاف والاتفاق بينهما، ونجتهد فى الوصول إلى أسباب ذلك. كانت الصورة الأولى للشتاء: «يد الشتاء جديدة لا تكفر» ذات طبيعة عامة تتحدث عن النعمة الجديدة، والعمل المؤثر الذى لا ينكر فضله. لكن الصورة الثانية: «غرس الشتاء بكفه» ذات طبيعة تخصصية تفصيلية تمثلها كلمة «غرس» من جهة، وكلمة «كفه» من جهة أخرى. والكلمتان توحيان بالإصرار على أن يتم عمل الغرس بكف الغارس (الشتاء) نفسه، تحقيقا للعزم على إنجاز مهمة العمل بالكفاءة الذاتية حتى تأتى الفائدة على قدر الآمال الكبيرة المرجوة. إن صورتى الشتاء اختلفتا لتتكاملا، وكانت كل منهما فى موضعها لازمة؛ لأن الشاعر كان بحاجة لأن ينتقل من التعميم إلى التخصيص، وهذا شأنه فى مواقف أخرى مماثلة.

وإذا شئنا الوقوف على حذق الشاعر وبراعته فى تشكيل صورة الشتاء وصورة المصيف فى البيتين الثانى والثالث، فإن علينا الإمعان فيما يمكن أن نسميه «تبادل المواقع»، ففى البيت الثانى شكلت صورة المصيف شطره الأول، وصورة الشتاء شطره الثانى. أما فى البيت الثالث فانعكس الوضع؛ إذ احتلت صورة الشتاء الشطر الأول، بينما احتلت صورة المصيف الشطر الثانى، فإذا جعلنا «أ» رمزاً للمصيف، و «ب» رمزا للشتاء، فإن الصورتين تأخذان الشكل التالى:



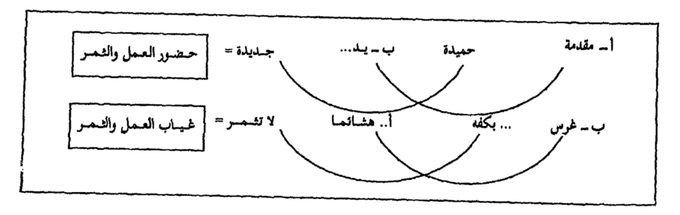
هذه المعاكسة فى المواقع تذكرنا بمعاكسة المعانى فى البيتين، ولرؤية ذلك بوضوح نأخذ من الصورتين فيهما عناصرهما الأساسية للملاحظة والمقارنة كما فى الشكل أسفل الصفحة.

فالغرس بالكف هو فعل تلك اليد الجديدة التى أنتجت مقدمة حميدة الثمر، لكن العدول عن الغرس مناقض لذلك الفعل وجالب لهشائم لا ثمر فيها، وهى لهذا لا تستوجب حمداً كما استوجبته تلك المقدمة المثمرة.

لقد أدى تبادل المواقع ذلك إلى تبادل فى مساقط النغم، مما استدعى الاحتفاظ بإيقاع يجتمعان عليه. ومع أن الروى قد يكون كافياً لتوحيد الإيقاعات المتبادلة بين البيتين، فإن الصورتين وفرتا إيقاعاً أوسع ولدته عبارة «لا تكفر» فى الأولى، وعبارة «لا تثمر» فى الثانية، فالعبارتان تتوازيان وتتحدان فى النغمة والإيقاع على الرغم من أنهما فى موضعيهما تتناقضان بل تؤكدان تناقض صورتيهما، فبراعة الشاعر تتجلى فى توزيع الصورتين على أساس من التبادل والاختلاف والتناقض، ولكنه أساس منظم النغم، موحد المعنى. وفى هذا تحقيق عملى لقول جويو: «المعنى جوهر موسيقى البيت»[٢١].

من اللافت للنظر التوافق الإيقاعى بين كلمة «كفه» فى البيت الثالث وكلمة «حليه» فى البيت الأول، لكننا إذا استحضرنا المعانى الأساسية التى سرت فى مجمل الأبيات الثلاثة، فإننا واجدون سبباً ممكناً لهذا التوافق. «فالحلية» التى يزدان بها الثرى مزهوا هى فى الواقع ـ كما أشرنا مراراً ـ من صنع «كف» الشتاء. وإذا ما تنبهنا إلى أن كلمة «وبله» فى البيت الرابع تتوافق إيقاعياً مع الكلمتين السابقتين أيضا، أصبحنا أمام ثلاث كلمات ـ كفه، حليه، وبله ـ تساند القافية وغيرها فى جمع هذه الأبيات على نغمة موسيقية واحدة. وهى كلمات مترابطة الدلالة والمعنى أيضا؛ لأن «الوبل» هو ما تحتاج النبتة التى غرستها «الكف» حتى تنمو وتشكل للثرى «حليه» تزين هامته. وهكذا اجتمعت العناصر الأربعة الأساسية لإنجاح كل زرع هى: «الكف» الغارسة/ و«الثرى» المستقبل/ و«الوبل» المحيى / والنبات النامى: «الحلى».

فالتفاعل بين هذه العناصر هو التفاعل الخلاق الذى تحتاجه كل ولادة جديدة فى كل شئ حى كما أشارت لذلك الآية الكريمة: ﴿وجعلنا من الماء كل شئ حى﴾[٢٢].



لعل القيمة الحقيقية للأبيات السابقة فى قدرتها على الإيحاء بولادة جديدة فى حياة الناس وأشيائهم من خلال صياغة مؤثرة تشد الإنسان شداً خفياً وقوياً فى آن.

البيت الرابع يشكل ـ على أية حال ـ جانباً آخر من صورة «الشتاء / المعتصم»، وهى صورة تلح على الإيمان بالقيمة الكبرى للإخلاص فى العمل الفردى. لقد اعتاد الشتاء (وينطبق هذا على المعتصم أيضا) على إنقاذ البلاد من بلاء مؤكد، كما فى الصورة: «كم ليلة آسى البلاد بنفسه». للفعل «آسى» فى موقعه من الصورة دلالات متعددة منها المداواة، وهذه دلالة محتملة إذا استحضرنا قدرة الشتاء على شفاء الأرض من القحط. وكلمة «نفسه» فى الصورة توحى بالعمل الذاتى المباشر، على أساس أنه نموذج فى العمل فلا يترفع عن القيام بالعمل المجدى للمجموع. لكن صياغة الصورة تمنح الفعل «آسى» دلالة أخرى هى الفداء. كأن الشتاء ـ ومثله المعتصم ـ افتدى البلاد حين أمدها بكل ما لديه من خير وقدرة، بل لكأنه بذلك فضلها على نفسه حين نسى ذاته وعمل جاهداً لإنقاذها من المحنة.

إن الصورة توحى بنجاح التضحية الفردية حين توجه، بإخلاص، لصالح الجماعة. ها هنا تكمن قيمة المواساة أو الفداء. ولأن الشاعر أراد القول: إن هذه التضحية طبع لا تكلف، فقد استخدم أسلوب التكثير المتمثل بـ «كم» الخبرية، وأسلوب التكرار أو الاستمرار المتمثل بصياغة الفعل «آسى» على وزن «فاعل». لقد أوحى بأن تكرار الفعل مرات كثيرة إنما كان بدافع خفى متجذر فى طبع الفاعل «الشتاء/ المعتصم» الذى لا يستطيع أن يفلت من قوة دفعه حتى لو حاول ذلك.

أما إصراره على كلمة «ليلة» فيحتمل أحد معنيين: الأول أن ليلة ترمز بشدة ظلامها إلى هول المصيبة التى استوجب جلاؤها من الشتاء (المعتصم) فداء عظيماً. والثانى أن تضحية الشتاء (المعتصم) تلك كانت تلبية لرغبة ملحة، ودافع نفسى قوى، فهى مبرأة من أى هدف إعلامى.

وأما كلمة «مثعنجر» التى وردت وصفاً للوبل، فأعتقد أن غاية كبرى وراء اختيار أبى تمام لها؛ فهى ـ من الناحية اللغوية ـ جاءت متناسبة مع موصوفها، فقد جاء فى وصف الوبل بأنه «المطر الشديد الضخم القطر»[٢٣]، وهى ـ من الناحية الإيحائية ـ تتناسب والتضحية التى رأينا عظمتها. كأن تلك التضحية كانت بحاجة إلى كلمة مناسبة تصف حجم عطائها وغرابته، ولما لم تقنع الشاعر أية كلمة من الكلمات المألوفة هداه تفكيره إلى هذه الكلمة الغريبة التى توحى، فى جانب منها، بغزارة الوبل وتشابك حباله وسرعة اندفاعاته، كما توحى ـ فى جانب آخر ـ باكتساب هذا الوبل صفة الإنسان المزدهى بما يفعل، وخصوصاً حين يرى ابتهال «البلاد» وحسن استقبالها له. لقد اجتمعت فى الكلمة أوصاف الشتاء السابقة بكل ما حوته من نفحات الخير المهداة إلى المكان المتشوف لها، لكأن كلمة «مثعنجر» هذه تتضمن تجسيداً للبطولة والرضا النفسى المصاحب لها، بخاصة حين يرى البطل «الوبل ـ المعتصم» قيمة عمله فى وجوه الآخرين وحياتهم.

كان دواء البلاد فى الوبل المثعنجر، لكنه دواء مر، فالناس فى مثل غزارته يعانون من مشكلات هو سببها، لكنهم ـ مع ذلك ـ يحتملون مرارته لأن آمالهم ومصائرهم متعلقة به، فلو خطر لأحدنا ـ اعتمادا على إيحاء البيت ـ أن يشخص البلاد مريضاً لتهيأ له الشتاء طبيباً متفانياً، ولغدا الوبل المثعنجر هو الدواء المر، ولكنه الدواء اللازم لأنه هو وحده القادر على أن يشفى ذلك المريض.

وإذا أردنا قراءة ما خلف الصورة لاكتمال معناها ظاهرا وباطناً، قلنا: ربما أوحى تركيب البيت بأن مرض البلاد جلبته الحركات الداخلية والخارجية التى كان من الممكن، لو تركت، أن تفتك بها، لهذا وهبت طبيباً ماهرا، هو المعتصم الذى استطاع ـ بحكمته وجرأته وحزمه وتضحياته ـ أن يعيد الصحة والعافية لذلك الجسد المريض، لكنه استخدم لغايته دواء مرا هو الحرب التى كانت ـ على قسوتها ـ لازمة لاستئصال جرثومة البغى ولاسترجاع السلامة إلى كل بقعة من جسد الدولة.

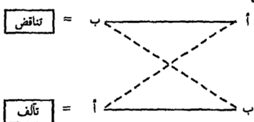
أ / جـ

لعل البيت الخامس ورد بصياغة خاصة لتأكيد هذه الحقيقة. فقد بنى على أساس تبادلى بين المطر والصحو، كما كان الحال سابقاً حين اعتمد تبادل المواقع بين الشتاء والصيف:

مطر يذوب الصحو منه وبعده

صحو يكاد من الغضارة يمطر

فإذا كان (أ) يشير إلى المطر و (ب) يشير إلى الصحو، فإن الشكل الناتج من اجتماعهما فى البيت يصبح كالآتى:



تبادل المواقع بين المطر والصحو يختلف فى هدفه عن تبادل المواقع بين الشتاء والصيف، خصوصاً أنه حدث هنا فى بيت واحد، بينما حدث هناك فى بيتين متتالين.

إن القدرة المدهشة لهذا الشاعر فى قصيدته هذه تتمثل فى أنه يبنى صوراً شعرية من كلمات تبدو مترادفة (كالشتاء والوبل، والمطر)، لكن كل واحدة توحى فى موقعها بمعان مختلفة عن غيرها، حتى إن متلقى هذه الكلمات فى أماكنها من الصور ليوقن أن كلا منها لازمة فى موضعها، ولا تسد أى منها مكان أختها.

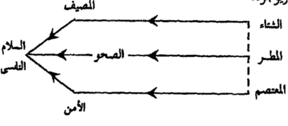
يبدو من مظاهر هذا البيت الخامس أنه من أغرب أبيات القصيدة وأعقدها، إن لم يكن من أغرب أبيات أبى تمام فى شعره كله، ولعل الغرابة فيه من التصرف فى ثنائية «المطر» و«الصحو»، لكننا حين نقرنه بالأبيات السابقة تنجلى غرابته ويحل إشكاله، كما سنرى.

اختلف فى رواية كلمة «يذوب»، فقيل: هى «يذوق» وقيل: هى «يموت»[٢٤]، وأقول: بل هى «يذوب» والكلمة فى مكانها لائقة؛ فالمعنى الذى توحى به صورة «المطر» الذى «يذوب الصحو منه» هو التحول من حال إلى حال، كذوبان الثلج من كتلة متماسكة إلى ماء سائل. وذوبان الصحو من المطر هنا يعنى تحوله من الشدة إلى اللين ومن العسر إلى اليسر. فالمطر ـ على ما فيه من خير ـ شديد القسوة على النفوس، لكن الناس ـ مع ذلك ـ تشتاق إليه وتحتمله. وحين يأتى المطر على النحو الذى يتمناه الناس ويؤدى لهم كفايتهم منه، يتحول شوقهم إلى الصحو فتطلبه أمانيهم، لا سيما أن الصحو يمنحهم الرعى وجنى ناتج ذاك المطر الذى كان. فالصحو الذى فى الصورة، إذن، ليس أى صحو، ولكنه الصحو الذى يشكله ذلك المطر المرغوب. أو ـ بكلمة أخرى ـ نحن، فى الصورة، أمام مطر معهود يذوب منه صحو منشود.

لكننا، فى البيت، أمام مطرين وصحوين. وتحليلنا كان لمطر واحد وصحو واحد وردا فى الصورة الأولى التى كانت فاتحة البيت: «مطر يذوب الصحو منه»، فكيف يمكن توجيه معنى الآخرين. لقد أعاد «المطر» هنا الوظيفة السابقة للشتاء العامل، كما أوحى «الصحو» بقيمة المصيف الناتج. لكن الصحو هنا صحوان، وهذا الذى يثير الإشكال والغموض. قد نصل إلى تأويل ذلك إذا تذكرنا احتفاء الشاعر منذ بداية القصيدة بالإنسان ومشاعره، وتعمده تشكيل الصور على الهيئة التى تؤول إلى إمتاعه وراحته. بناء على هذا، يغدو «المطر» ونقيضه «الصحو» المتولد منه يتآلفان فيؤلفان صحوا نفسيا يلامس أعماق الإنسان ويبعث فيه الأمان والاطمئنان: لعل هذا هو المعنى المحتمل للصحو الماطر فى الصورة الثانية من البيت: «وبعده صحو يكاد من الغضارة يمطر» لعله السلام النفسى الذى أصبح «يمطر» الروح «غضارة» من الهناءة والراحة والهدوء وكل ما يحتفظ به المعجم من دلالات توحى بالأمان والسلام.

وهكذا، تولد النقيض من نقيضه (الصحو من المطر)، وتآلفا (الصحو يمطر غضارة) ليوفرا للروح الإنسانية هدوءا وأمنا وسلاما. لهذه الغاية تم تبادل المواقع فى البيت بين ثنائية «المطر» و«الصحو»، كما بيّنا فى الرسم.

لكن يظل تناقض المطر والصحو وتآلفهما تأكيدا لتفاعل الشتاء والصيف، وتعامل المعتصم مع الأحداث، فكل ذلك يصب فى معين واحد هو بعث جو من الأمان والسلام فى نفوس الناس وحياتهم. ولعل الرسم التالى يقرب ذلك ويوجزه.



إن الصحو والمطر اللذين كانا فى البيت الخامس ـ مع تآلفهما ـ مختلفى الصفة، أصبحا فى البيت السادس ذوى سمة واحدة، لذلك اتحدا وأطلق عليهما اسم واحد: فالمطر

غيث، والصحو غيث، لكن الأول غيث تراه: «فالأنواء غيث ظاهر لك وجهه»، أما الثانى فغيث تعيشه وإن كنت لا تستطيع رؤيته: «والصحو غيث مضمر».

أتى هذا البيت لتقريب ما غمض فى السابق فجمع بعد تفريق، وأصبح الأمر قريباً من الانكشاف. ما فعله الشاعر هنا هو أنه وحد المعنى على أساس حاجة الإنسان إلى المطر وإلى الصحو. وفى هذا تذكير بالمعنى الأصلى لكلمة غيث: فغيث وغوث ترتدان إلى الفعل (غاث) بمعنى: نصر وأعان [٢٥]. وبذا، يغدو حضور كل منهما فى موعده «غوثا» يعين الإنسان المتلهف لمقدمه.

نعود إلى الأسس النفسية التى بنى الشاعر عليها صور هذين البيتين لنرى أنه اعتمد على الزمن قصراً وطولاً؛ إذ جعل الشدة المقترنة بالزمن قصيرة قياساً بالراحة المنتظرة «بعده». كأنه أراد إقناع النفوس بتقبل قسوة الأول انتظاراً لما يتلوها من «غوث» أو نعيم ممتد وباق. ومن أجل الإغراء بطيب ذاك النعيم المأمول استعان بأسلوب مجازى تصويرى معبر: فهو «صحو يكاد من الغضارة يمطر»، وهو ما عبرنا عنه بالسلام النفسى فى الرسم. إنها القسوة التى تلد الرحمة كما قال:

فقسا ليزدجروا ومن يك حازماً

فليقس أحياناً على من يرحم [٢٦]

أو التعب الذى تعبر من فوق جسره الراحة الكبرى:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها

تنال إلا على جسر من التعب [٢٧]

لا يخفى أن التوافق بين المطر والصحو فى شطرى البيت الخامس قد انعكس فى تبادل مواقع الصورة، كما قد رسمنا ذلك سابقاً، وقد أدى ذلك إلى تبادل مواطن الإيقاع أيضاً، ولعل وحدة الغاية التى أدت إلى انسجامهما قد ألفت توافقاً مماثلاً فى البيت السادس تمثل فى ترديد الاسم الذى اشتركا فيه: فالمطر غيث، والصحو غيث.

١/ د

إن شتاء ينتج بمطره الخير والجمال ليستحق أن يكون له من ناتجه نصيب. لعل هذا ما آل إليه إحساس الشاعر وهو يرسم الصورة، فى البيت السابع، التى جمعت بين «الثرى» و «السحاب» فى رباط نبيل لا يكون إلا بين أنثى محبة/ ورجل متيم. ومع أن الصورة ابتدأت بكلمة «ندى» ـ «وندى إذا ادهنت به لمم الثرى»ـ فإن الطرفين الأساسيين فيها هما: «الثرى» من جهة، و «السحاب» من جهة أخرى.

علينا أن نعود ـ ارتداداً من هذه الصورة ـ إلى صورة «الثرى» فى البيت الأول. فهناك رابط قوى بين الصورتين؛ لأن الثرى هنا وهناك هو الفتاة المزهوة بجمالها و «الحلى» هناك هو «اللمم» المدهنة بالندى هنا. لكن هذا التشابه فى الأشياء يخفى فارقاً وحيدا ومهما بين الصورتين، هو السلوك الذى سلكه «الثرى» بعد أن منح صفات الجمال الأنثوى.

كان «الثرى» فى البيت الأول فتاة تتراقص نشوى بجمالها وجمال حليها، لا هدف لها سوى إمتاع نفسها والآخرين المعجبين برقصها. أما الثرى فى هذا البيت فعروس تتهيأ لاستقبال فارسها «السحاب» الذى حلمت به واشتاقت إلى مقدمه، لذا أبدت كل زينتها وتعطرت بقطرات من «الندى»، استكمالاً لجمالها وإبرازاً لأنوثتها. بل إن صياغة الصورة لتوحى بأنها فعلت ذلك كله عن سابق تدبير وتخطيط لتجذب إليها فارس الأحلام المنتظر. لقد نجحت، فعلاً، فى مسعاها وتخطيطها فشغفته حباً، فأتاها مسحوراً وكان «معذراً» فى انبهاره بأنوثتها التى لا يستطيع أن يقاومها رجل كما تنبئنا الصورة الثانية: «خلت السحاب أتاه وهو معذر».

اختلف فى كلمة «معذر» فقالوا هى اسم فاعل «معذر» (بكسر الذال المشددة) وشرحه عندهم: «إذا سقط الندى بالليل ورأيت تلك القطرات بالنهار حسبتها قد مر عليها السحاب مقيماً لعذره عنده (أى الثرى) بهذا المطر القليل، فعل المقصر فى الشئ، تقديره خلته أتاه مقصراً». ولا يخفى أن هذا يتناقض مع الفحوى العام للأبيات؛ لأن الشاعر حرص فى كل صورة على أن يأتى الشئ على القدر المأمول، لذا، ليس هناك إمكان للتفكير فى أى تقصير. وإذا كان الندى يشكل قطرات قليلة من الماء هنا، فذلك لأن النباتات

والزهور التى ألفت لمم الثرى لا تحتاج، حتى تشكل لوحة جمالية أخاذة، إلا إلى هذا القدر.

وقالوا: هى «مغدر» ـ بالغين وبفتح الدال المشددة أو بكسرها ـ على أساس أنها وصف للسحاب؛ أى «جعلت له غدائر»، أو وصف للثرى، بمعنى أنه «قد غدر لمما»(٢٨). وسبب كل هذا الاختلاف توقفهم عند الوضع المحدد للكلمة وتقيدهم بظاهرها، وعدم التجاوز إلى الربط بينها وبين جو الأبيات الأخرى السابقة عليها أو اللاحقة بها.

ورأيى أنها «معذر» ـ بفتح الذال المشددة. وهى اسم مفعول من «عذر الرجل: تكلف العذر»(٢٩)؛ كأن الشاعر أوجد العذر لنفسه حين لم يستطع مقاومة ذلك الجمال الذى سلب لبه، وهذا ملائم للسحاب إذا ما تخيلناه فارساً جباراً عالى الهمة والمقام عصياً على كل فتنة، بل يجب أن تكون هذه صورته فهو أبو الشتاء والمطر اللذين امتازا بثبات صلابتهما وقوة عزيمتهما، فكل منهما احتل من الأبيات مكانة البطولة فى البذل والفداء، وما كانت تلك البطولة لتتم لأى منهما لو لم يشخص بنموذج بشرى حازم مع الآخرين، ومع نفسه أيضاً.

إن فارساً على هذا النحو من الصلابة لا يلين جانبه بسهولة، فإذا ما استطاع جمال ما أن يبهره وأن يجذبه إليه، فيجب أن يكون فى هذا الجمال فتنة ساحرة لا تدفع أبداً. لعل هذا هو الهدف الذى أرادت أن تصل إليه صورة أبى تمام فى هذا البيت، فالصورة ترتكز على أساس من التجاذب الأزلى بين متناقضين، هما: رقة الأنثى/ وخشونة الرجل، وهو تجاذب يفترق عن غيره؛ لأنه بين كائنين يتعلق وجودهما بوجوده، وتلتئم حياتهما باستمراره.

قلت سابقاً إن «الثرى» و«السحاب» هما العنصران الأساسيان فى الصورة بالرغم من أنها بدئت بالندى. وكان قولى هذا مستندا إلى أن الذى فتن السحاب هو الثرى بعد أن جمله خيال الشاعر بالنبات والزهر والندى؛ فالندى قد يكون نصيبه من هذا الجمال نصيب قطرة العطر من الجمال الأنثوى؛ فهى ليست أساس هذا الجمال ولكنه لا يكتمل إلا بها.

يمثل «الثرى» و «السحاب» فى هذا البيت اكتمالا لدائرة ابتدأت مع البيت الأول.مكان «الثرى» فى الأبيات السابقة ينتظر قدوم «السحاب» الماطر بلهفة قوية، ولما هل السحاب وأخصب بسببه الثرى وازدانت لمته بكل أشكال الزهر وألوانه، غدا هو مطلب «السحاب» ومهوى فؤاده؛ يأتيه بلهفة وشوق. وهكذا تكاملت الدائرة التى ستظل تتجدد بثرى مشتاق/ وسحاب متيم؛ أو امرأة جاذبة/ ورجل منجذب.

يبدو أن اكتمال تلك الدائرة عند هذا البيت قد أهله ليكون خاتمة مقطع الشتاء وبداية مقطع الربيع؛ فالسحاب الماطر يربطه بالشتاء، والثرى الخصيب يشده إلى الربيع. من هنا أتبع هذا البيت بآخر فيه ذكر للربيع.

بدأ البيت الثامن بالتعبير عن تميز ربيع الناس ـ وهو المعتصم ـ فى العام التاسع عشر عن أى ربيع سواه. فهو ـ فى نظره ـ «الربيع الأزهر» كما قال. اختلف فى الذى عناه «بتسع عشرة حجة» لكننى أظنه يشير إلى التاريخ الذى بدأ فيه المعتصم حكمه أى قبل العام التاسع عشر بعد المائتين للهجرة بقليل(٣٠)؛ ذلك التاريخ هو الذى شهد ولادة الحياة الجديدة، وهى الولادة التى أدت إلى «انقلاب» كبير فى حياة الناس، وكنا تتبعنا تفاعله منذ البيت الأول فى القصيدة.

إن انبهاره بربيعه المميز (المعتصم) أخذ ألواناً مميزة من الخطاب الفنى تتعادل ونشوة الفرحة الكبرى التى كان يشعر بها لدى مقدمه. لقد جسم الربيع وبث فيه حياة الإنسان ومشاعر الإنسان وتودد إليه تودد الحبيب إلى الحبيب؛ فناجاه برقة ولطف أوحت بهما «الهمزة» ـ أداة النداء القريب وكذلك نسبته هذا الربيع إلى نفسه وجماعته فقال مهللا: «أربيعنا»، ثم أتبع هذا بمجموعة من وسائل التوكيد تحقيقاً للتميز الذى كان عليه ربيعه وتثبيتاً له، وقد تجلى ذلك فى قوله: «حقا لهنك للربيع الأزهر». فكل كلمة من هذا القول تحمل توكيداً خاصاً، بل إن غرابة «لهنك» توحى بأن المتحدث عنه يمتاز بغرابة التميز، أو واحديته فيه.

تستوقفنا فى القول أيضا كلمة «الأزهر» التى وصف بها ربيعه تمييزاً له وتفضيلا إياه على غيره. يبدو أنه اختار كلمة «الأزهر» هذه لتتضمن الطبيعة والإنسان معاً كما كان قد فعل بكلمات سابقة «كالمصيف» «وحميدة» مثلا؛ ذلك لأن الإزهار تفتح زهر وتفتح نفوس منتشية بعبقه أيضاً. بل إن السياق ليوحى بأن تميز ربيعه هو فى الإحساس الجديد الذى تولد فى داخل الناس بولادته. قد لا يختلف ربيعه ـ من

الناحية الطبيعية ـ عما سبقه، لكن ابتهاج الناس كان به أوفر، وسعادتهم بمقدمه أوسع.

كنا وجدنا البحترى يجاوز تلميح أبى تمام هنا إلى التصريح حين جعل ابتسام الروض الشآمى من عدوى ابتسام ممدوحه الهيثم الغنوى. قال:

وما نور الروض الشآمى بل فتى
تبسم من شرقيه فتبسما (٣١)

إن كلا من أبى تمام والبحترى لا يصف منظرا طبيعياً بقدر ما يستوحى شعور الناس به.

١/ هـ

انتشاء ـ أبى تمام بربيعه هذا حرك فى داخله دافعاً شموليا يجمع الزمان والمكان، والحسن والقبح، والثبات والتحول، على أساس فلسفى فيه صدام بين الحقيقة والحلم أو الواقع والخيال. وقد قاد هذا الصدام إلى أن يرى فى كل شئ وجهين: أسود وأبيض، لذلك رأى فى البيت التاسع أن الأيام البهيجة تذكر بضدها، وأن حسن الأرض يشى بقصر عمره. لعل انتشاءه بجمال ربيع الحياة بعد «انقلابها» كان حافزاً لإثارة الخوف من فقدانه؛ فكلما كان الفرح أرحب كان الحزن إلى النفس أقرب، لكن صياغته للبيت تتضمن أمنية مستحيلة فى أن «حسن الروض.. يعمر»، أى أن تستمر الحال التى يحياها مع التغيير البهيج إلى الأزل، فلو حدث هذا ـ وحدوثه مستحيل ـ لاحتفظت الأيام بنضارتها إلى الأبد.

إن أمنيته المستحيلة هذه تعد ـ على أية حال ـ وسيلة ضمن أساليبه المتبعة لإبراز القيمة الكبرى لجمال أيام التغيير أو «الحياة / الربيع»، كما هيأها بطله وممدوحه.

إن أيام التغيير «الانقلاب» تلك ـ وإن انطوت لفترة على القسوة والألم ـ قد توجت بنهاية سعيدة فيها الأمان والرضا. لذا، انتحى الشاعر بالمعنى فى البيت العاشر وجهة هذا الجانب المبهج، فوقف عند ظاهر التغيير فى الأرض وفى غيرها، فوازن بين تغييرها/ وتغيير الأشياء وانحاز لها. لقد رأى أن تغيير الأشياء تحول من الحسن إلى السماجة، أما تغيير الأرض فتحول إلى الحسن والروعة.

كأنه كان مشغولا فى المقابلة بين الثبات/ والتحول، فالأشياء ـ فى نظره ـ تظل جميلة ما حافظت على أصالتها، لكنها تقبح إذا ما تخلت عن هذه الأصالة وتحولت إلى اكتساب صفة غيرها. أما الأرض فتحولها يعد ثباتا على أصالتها؛ لأنها خلقت لتكون مصدر رزق الإنسان، لذا، كان الأصل فيها أن تتغير سماتها بتغير الفصول، فهى فى الشتاء غيرها فى الربيع والصيف، والإنسان ينتظر منها فى كل فصل خيراً مختلفا ولكنه أساسى فى حياته. لهذا كان تغييرها حسنًا لها وله، فى آن.

إن استعمال الشاعر فعل التغيير للأشياء «غُيرت» وللأرض «تغير» مبنياً للمجهول، يوحى بتدخل طرف ثان فى هذا التغيير، وغالبا ما يكون الإنسان هو المقصود بهذا الطرف الثانى حتى مع جعله مجهولا. وهذا، بدوره، يثير مقابلة أخرى محتملة بين تغيير الإنسان للأشياء/ وتغييره للأرض. لكأن الشاعر يرى أن مثل هذا التدخل فى الأشياء يحولها عن أصالتها، أما الأرض، فإن تعامل الإنسان معها لتغيير سماتها مع كل فصل يشكل أساس الحياة وقيمتها؛ إنه زواج يثمر ولادات حية متجددة على الأيام.

إذا علمنا أن الأفكار السابقة حول حسن تغيير الأرض والأمنية بدوامه فى البيتين الأخيرين (٩ ـ ١٠) تشكل الحلقة الأخيرة من حلقات الجسر بين مقطع الشتاء ـ الضفة التى سبق وصفها، ومقطع الربيع ـ الضفة التى سيتلو وصفها، وإذا أدركنا أن بطل الشاعر (المعتصم) يتحرك خلف كل صورة وفكرة، فإن علينا ألا نبعده عن فاعلية ذلك التغيير. فانقلاب الحياة به إلى الأرحب والأفضل شبيه تماماً بتغيير الأرض إلى الأنفع مع كل فصل، فالانقلاب هناك والتغيير هنا يتكاملان لخير الإنسان وفائدة الإنسان.

٢/أ

يعد البيتان التاسع والعاشر ـ على كل حال ـ استغراقا فكريًا ممهدًا لوقفة طويلة مع مولود أرضى جديد هو الربيع بمظاهره المختلفة وأطيافه المتنوعة. وسنجد أن الشاعر فى وقفته هذه كان شغوفًا بملاحظة الترابط والتفاعل ما بين أشياء الربيع الموزعة على الأشكال الأرضية، كما سنجد أنه يواصل احتفاءه بالإنسان هنا كما كان قد فعل فى المقطع السابق. لا نستطيع أن نعزل وصف الربيع عن هدف القصيدة أو أن نخرجه من إطارها العام؛ فالشاعر منذ المطلع كان يوحى بأن

الربيع ناتج فعل الشتاء، وأن الحياة الآمنة ناتج فعل المعتصم، وهو فى مكان آت من القصيدة يفصح عن غايته حين يعقد مقارنة بين سمة الربيع وخلق المعتصم؛ إذ يقول فى البيت الثانى والعشرين:

خلق أطل من الربيع كأنه
خلق الإمام وهدية المتيسر

لهذا، فإن الوصف الظاهرى لأشياء الربيع وتفاعلاتها الإيجابية هو مظهر شكلى لمعان حياتية أصبح الناس يعيشون أجواءها فى ظل السلام الذى وفره لهم جهد إمامهم (بطلهم) وجهاده.

دعا الشاعر فى مقدمة مطلع الربيع هذا «صاحبين» له أن يريا الأرض كيف يتشكل جمالها. وتثيرنا فى الكلمة هذه أمور، منها: الطلب إليهما أن «يتقصيا نظريهما» . فلو توقفنا بكلمة (نظريكما) عند حد المحسوس، لقلنا إن الشاعر أراد إجالة البصر. لكن المستقصى أهداف الشاعر قد تثيره تثنية النظر «نظريكما» هنا إلى أنها تثنية مؤلفة من البصر والبصيرة. فالأرض التى تتصور وجوهها تخفى تصوراً مماثلا ومحتملا فى الحياة بعد أن تصبح هذه الحياة ربيعا، ويصبح ناسها أشياء هذا الربيع. بل إن دعوته لصاحبين، يمكن أن يكونا متخيلين، لدليل حاجته للحس الجماعى أو التحول من التقوقع على الذات إلى الانطلاق الأرحب والامتداد الأوسع عبر الآخرين[٣٢] ، إذ لا تطمئن الذات إلى حكمها الفردى على الأشياء، لذلك تطلب مساندة أحكام أخرى من أناس آخرين.

الإنسان فى مثل تلك الحالة بين مانح للثقة ومانع لها: فالأول ينفتح على الآخرين فيأخذ ويعطى بألفة وتعاون. أما الثانى، فينأى بنفسه ويضع بينه وبين الآخرين حجاباً، وربما تعامل معهم بريبة وعداوة. وجو الحياة العام يلعب دوراً حاسماً فى هذا النوع أو ذاك؛ فكلما كانت الحياة أكثر أمناً ازداد المتآلفون وقل المتعادون، وكلما كانت قلقة كثر المتباغضون ونقص المتعاونون، وهكذا.

إن إقدام الشاعر على حفز غيره للمشاركة فى التمتع بجمال ما يرى لدليل، إذن، على أن الجو جو ألفة وتآزر. ثم إنه، من خلال نقل دهشته مما يشاهد إلى صاحبيه، يبدو كمن يرى جمال الربيع للمرة الأولى. من المؤكد أنه رأى الربيع مرات ومرات، ولكن روعة ما يرى الآن تختلف اختلافاً يثيره حتى ليظن بأنه يلتقى الربيع وبهاءه للمرة الأولى.

إن هذا يتناسب وجو «الانقلاب» الذى عشناه فى المقطع الأول.

هذا، وإن الصورة التى انتهى إليها البيت: «تريا وجوه الأرض كيف تصور» تستنفر من ذاكرتنا بعض الصور التى مررنا بها سابقًا: إنها وجه آخر لصورة «الثرى» فى البيت الأول: «وغدا الثرى فى حليه يتكسر» ، وصورته فى البيت السابع: «وندى إذا ادهنت به لمم الثرى» . فالصور الثلاث تشكل قواعد أساسية لتوحد المشاعر والأفكار على أسسها وأشيائها من جهة، ولإشاعة التجاوب والتآلف بين عناصر القصيدة، مهما اختلفت وتباعدت، من جهة ثانية.

لكن كل صورة من هذه الصور الثلاث التى تبدو متشابهة الأشياء تؤدى فى موضعها وظيفة مختلفة عن سواها حتى لتبدو فى موضعها لازمة، ولا تستطيع أختها أن تسد مكانها. قد نحاول إيجاد فروق بينها من خلال استخدام كلمة الثرى فى الأولى والثانية، وكلمة الأرض فى الثالثة؛ فإذا كانت الأولى أشاعت جواً خاصًا تمثل فى نشوة الثرى بما يزينه من زهر، وإذا كانت الثانية أيضًا أبدت حالة خاصة تمثلت فى بروز الثرى فتاة تتصدى للسحاب، فإن الثالثة نشرت جواً عامًا أخذت فيه الأرض تتصور بأشكال مختلفة إمتاعًا للناس كافة ودونما تخصيص. إن هذا التلون العام يتلاءم تمامًا ودعوة الشاعر صاحبيه إلى مشاركة جماعية فى تملى جمال تلك الأشكال، ثم إن مجىء صورة الأرض بعد صورتى الثرى السابقتين عليها، ليؤكد أنها بعموميتها حوتهما بصفتهما تشكلين خاصين من تشكلاتها.

لعل هذا الطابع العام لصورة الأرض فرض نفسه على الشاعر؛ فأسند الفعل «تصور» إلى «وجوه الأرض» بصيغة الجمع، لا إلى الأرض بصيغة المفرد كما فعل مع (الثرى) . إن هذا قد يعنى أن الشاعر انتقل فى هذا المقطع إلى التركيز فى وصفه مظاهر الربيع على أساس أنه انعكاس لحياة كل الناس زمن الأمان الذى حققه بطل التغيير والإنقاذ. «فوجوه الأرض» التى تتصور بألوان من الجمال هى إيحاء بوجوه الناس على شتى ألوانهم وأجناسهم فى حيويتها ونضارتها

وتهللها. إنها وجوه يدل إشراقها على أن «الانقلاب» الذى شهدت هى ولادته قد بعث فيها حافزا قويا للنشاط والاستبشار، حتى بدت همم أصحابها المندفعة فى إقبالها على الحياة مثار إعجاب، بل استغراب، يعترى من يشاهد ويقارن. أليس هذا ما يمكن أن تفسر به دعوة الشاعر إلى تقصى النظر، والتبصر فى الدافع المحرك لكل هذا الذى يجرى.

عبارة «ياصاحبى» فى مطلع مقطع الربيع هذا تذكرنا باستخدام الشاعر الجاهلى مثل هذا الخطاب، كقول امرئ القيس فى فاتحة معلقته «قفا نبك» ؛ فهناك مجال اتفاق ومجال اختلاف بين الخطابين. أما الاتفاق ففى التوجه اللغوى وإيحائه الدلالى الذى يستبطن حاجة الإنسان الفرد إلى مجموع يخالطه. ومن هنا، حرص كل من الشاعرين على مخاطبة اثنين لا واحد، لأن الاثنين يشكلان معه ثلاثة، والعدد «ثلاثة» هو الحد الأدنى للجمع فى العربية كما نعلم. أما الاختلاف، فيتمثل فى المكان الذى وقف عليه كل منهما: فإذا كان امرؤ القيس - مثلا - وقف على الأطلال، وقد كان ذلك سمة عصره، فإن أبا تمام وقف على الربيع الذى يمكن أن تعده، بالمقابل، سمة عصره الجديد[٣٣]، وبين الوقفتين بون شاسع؛ لأن كلا منهما توحى بحياة تختلف وقد تتضاد مع الحياة الثانية.

فحياة الناس فى العصر الجاهلى التى استوجبت الارتحال أبقت الإنسان فى صراع دائم مع المكان العنيد طمعاً فى تطويعه والتغلب عليه[٣٤]. لهذا، كان طبيعياً أن يرى فى الدهر عدواً قاسيًا لايرحم، أما حياة الناس فى العصر العباسى وفى الفترة التى ألفت فيها هذه القصيدة فتبدو هانئة مستقرة، لذا، أصبحت بين أبى تمام والدهر مصالحة ومصافاة كما قد رأينا فى بداية القصيدة.

كنا لمسنا سابقا أن الشاعر يتبع الخطاب العام بآخر يقرب معناه، وهذا ما فعله هنا حين أتبع حديثه عن «وجوه الأرض» بصور تشى بأبعاد نواياه. لقد أحدث تآلفا حيويا أو تزاوجا بين شيئين من أشياء الكون، هما: النهار المشمس/ وزهر الربا، كى يحظى بولادة جديدة هى: الجو المقمر. إن هذا التآلف الجديد يعيد على الخاطر ما كان طرحه من تآلفات سابقة: كتآلف الشتاء الذى أنتج مصيفًا حميداً وربيعًا مزهرا، وكتآلف المعتصم مع الحياة الذى أبدع جواً هانئًا رقت له حواشى الدهر، وغدا به ربيع الناس أزهر وأبهى. لكن ما يضيفه التآلف الجديد نوع خاص يتم بين جو حار «النهار المشمس» وآخر ندى: «زهر الربا». أما الناتج فجو بينهما؛ لأن فيه جزءاً من الشمس هو الضياء وجزءاً من الندى هو النسيم العليل الرطب.

إنه المولود الذى يحمل بعضًا من صفات الأب وبعضًا آخر من صفات الأم، كما يحتفظ بخصوصية خاصة به أيضًا. بل إن عبارة «هو مقمر» التى جاءت صفة للجو الجديد تألف بعض حروفها من حروف تضمنتها عبارتا الصورتين المتآلفتين. هذا وإن حرف «الراء» يحتفظ بتفوقه على غيره من حروف العبارات الثلاث وحروف البيت كله. لعل هذا يعيدنا إلى ما كانت عليه الحال فى بيت المطلع. يبدو أن ترديد كلمة «ترى»، معنى وإيقاعًا، فى هذا البيت والبيتين السابقين عليه، كان وراء هذا التفوق، وقد ساعد على ذلك أنه أول حروف كلمة «ربيع». وربما كان هذا هو السبب وراء حضور حرف الراء بشكل دائم وغالب أحياناً فى كل بيت تال من أبيات هذا المقطع، لا أعنى حضوره روياً للقصيدة، وإنما فى ثنايا الأبيات.

يمكننا - بناء على ما انتهى إليه تفاعل النهار المشمس مع زهرة الربا - تفسير النهاية الرضية لأية بؤرة قلق فى حياة الناس. لعل الفعل «شاب» فى الصورة هو محورها الأساس ؛ فهو يوحى باختلاط عنصر من عناصر «الربيع» لتخفيف حرارة عنصر آخر، وتحويله من مقلق إلى مسعد. وعلى هذا، فإن خلق السلام العام لمرحلة التغيير قد أصبح مطلب النفوس جميعاً، وغدت له قوة السحر فى فض كل نزاع أو إطفاء نار كل سوء.

روح السلام غاية الإنسان فوق كل أرض، وعبر كل زمان. ومافتئ الشاعر يوجد لها على هذه الحال مكاناً من قصيدته. لقد اختصر حاجات الإنسان - أى إنسان - فى البيت الثالث عشر إلى حاجتين اثنتين هما: حاجة المعاش «دنيا معاش للورى»، وحاجة المتعة بالجمال: «حتى إذا جلى الربيع فإنما هى منظر». وهاتان الحاجتان - فى الحقيقة - هما مدار أبيات القصيدة؛ فإذا كان الشتاء قد حقق الحاجة الأولى، فإن الربيع قد تحققت فيه الحاجة الثانية.

تلبية الحاجتين - فى الواقع - تقود إلى نفاذ السلام إلى الروح، ونفى القلق والريبة عنها. كان الشاعر بارعاً حقاً حين ساوى بين الحاجتين؛ لأن الإنسان لا يمكنه أن يعيش بإحديهما، فليس بالخبز وحده يحيا الإنسان. كما أن الجمال لا يمكن أن يكتفى به بديلاً عن الخبز. وعلى هذا، تغدو المقابلة بين كلمتى «معاش ومنظر» مقابلة بين عالمين كبيرين: أحدهما مادى، وثانيهما روحى. لكن كل واحد من هذين العالمين يحوى جزءا من الآخر. فالمعاش الذى يحصله الإنسان بجهده وعرقه لا يخلو من متعة روحية يجسدها الطموح فى صراعه بين الفشل والنجاح، كما أن المنظر الجميل لا يحس بجماله من فقد أسباب العيش. إن المقابلة بين المادة/ والروح مقابلة للتكامل المتوازن لا للتضاد أو التنافر، وهى مقابلة واسعة بالرغم من الإيجاز فى الكلمات التى حملتها.

بدا أبو تمام فى إيجازه هذا فيلسوفاً يستخدم الشعر لأداء معان فكرية عامة لا تنحصر فى وقت ولا ترتبط ببقعة. وقد أتت كلماته فى البيت مؤيدة لهذا التوجه الإنسانى العام مثل كلمة «دنيا» و «الورى». لكن هذا التوجه العام لا يلغى اهتمامه بما يجرى فى مجتمعه، بل يؤكد هذا الاهتمام ويعمقه؛ لأن إنسان مجتمعه له حاجات هى حاجات للإنسان فى كل زمان ومكان، وحين تتوافر له يتشبث بها ويحرص ألا تفلت منه. لهذا، وجدناه يستبشر بالانقلاب الذى جمل الحياة، ويملك دافعاً قوياً للتشبث به، كما أصبح موالياً لمن جلبه ونشره.

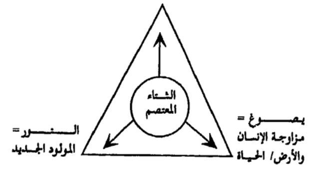
فى كلمة «أضحت» من البيت الرابع عشر ضمير يعود على «الأرض» فى الحادى عشر، وهذا يدل على ترابط البيتين وتجاوب معانيهما واتحادهما، لكن الضمير العائد هذا يوحى بأكثر من هذا الترابط المحدود؛ إنه يشير إلى اتحاد بين أبيات القصيدة كلها؛ فالبيت مؤلف من ثلاثة أشياء، هى:

- الأرض التى يعمل باطنها لظاهرها: «أضحت تصوغ بطونها لظهورها».
- والنور البارز الذى ينتجه ذلك العمل الخفى: «نورا».
- والقلوب التى تبتهج لهذا النور وما يتضمنه من جمال وخير عميم: «تكاد له القلوب تنور».

وهذه الأشياء الثلاثة هى التى أثارها الشاعر متلازمة فى كل ما مر بنا من أبيات. فأولها «الشتاء» الذى «غرس بيده وكفه»، و «آسى البلاد بنفسه». وثانيها: الغرس بعد أن نما وأصبح «للثرى» «حلية»، وللإنسان «مصيفاً وربيعاً». وثالثها: «الثرى» الذى تراقص طربا لحليه أو الإنسان الذى «حمد» ناتج صيفه وسر بربيعه، أو هى المطر، والصحو الذائب منه، والصحو التالى لهما الذى «يكاد من الغضارة يمطر». وهذه جميعاً أشياء وأحوال تتعادل مع أساسيات ثلاثة متجذرة فى خيال الشاعر تتحرك وتحرك كل الوسائل الشعرية فى القصيدة، وهى: المعتصم - بطل الشاعر المتعادل مع الشتاء والمطر حزماً وعملاً وفداء، ثم الأمن والسلام اللذان وفرهما ذلك البطل لبلاده، وأخيراً الإنسان الذى تلقى نتاج تلك البطولة بسعادة وإقبال على الحياة.

لكن الأشياء الثلاثة فى البيت شكلت صوراً تحمل ميزات فريدة لم تبرز فى غيرها من الصور السابقة؛ فالصياغة التى تقوم بها بطون الأرض لظهورها هى - فى الحقيقة - خلاصة كل عمل جاد ومستور، ولما لم يظهر من هذا العمل إلا نتاجه، فإن الناس قد لا يفكرون فى الجهد المبذول فى الخفاء لاكتمال ذلك الناتج. ها هنا تتجلى التضحية من أجل الآخرين، التى كان الشاعر قد أثارها فى البيت الخامس، كما رأينا. الفعل «يصوغ»، رمزياً، يوحى بالحمل الذى نشأ بعد تزاوج مثمر بين الإنسان والأرض أو الحياة، وكلمة «النور» توحى بالمولود المنتظر، أما عبارة «القلوب تنور» فرمز السعادة الإنسانية بالمولود الجديد.

ولما كانت القصيدة مبنية على أساس هذه الرموز، فإننا نجمعها فى المثلث التوضيحى التالى، الذى يؤلف الشتاء/ المعتصم البطولة التى أبدعت ذلك كله.



لاحظنا فى أكثر من مكان أن أبا تمام ينتقل فى القصيدة من التعميم إلى التخصيص. وها هو هنا يتابع أسلوبه المفضل، فيقف فى البيتين الخامس عشر والسادس عشر عند زهرة من زهرات ذلك «النور»، ويضعها فى صورتين تحملان سمات اتحادهما بما مر من صور.

أما الصورة الأولى، فموزعة بين أشياء الطبيعة فى حدها الأول: «من كل زاهرة ترقرق بالندى»، وأشياء الإنسان فى حدها الثانى: «فكأنها عين عليه تحدر». لقد اختلف فى رواية «عليه»، فرويت أيضًا: «عليك» و «إليه». لعل اختلاف الروايات جاء من الإشكال اللغوى: على من يعود الضمير؟ أعلى غائب أم على مخاطب؟

يعود الضمير – فيما أرى – على غائب حاضر فى الوقت نفسه؛ ذلك لأن الأساس الذى بنيت عليه الصورة هو الألفة أو التعاطف الإنسانى، فلا تدمع عين على إنسان إلا إذا ألفته أو تعاطفت معه، وفى هذا يستوى ضمير المخاطب وضمير الغائب؛ فإذا كان للمخاطب أصبح الحوار بين اثنين حول غائبة تلك حالتها مع أحدهما، وإذا كان للغائب غدا الحوار بين اثنين حول غائب وغائبة تلك حالتهما معاً، وفى كلتا الحالتين يكون هذا الذى تبكيه العين بالنسبة إليها غائباً جسداً، حاضراً روحاً. وقد يفضل ضمير الغائب لأنه يكثر جماعة الألفة والتعاطف، وهذا يتناسب مع توجه الشاعر فى القصيدة؛ لأن همه توسيع قاعدة المشاركة فى التآلف ونبذ الخصام.

رواية الصورة بضمير الغائب «عليه» تجعل من الندى أليف الزهرة الذى تخشى أن يفارقها ويبتعد عنها؛ إنها تحضنه لكنها تبكيه لأنها تعلم أنها ستفقده قريباً.

ونعود إلى بعض مفردات الصورة للوقوف على سبب اختيارها دون سواها. لقد اختار كلمة «زاهرة» بدلاً من كلمة «زهرة»، وهو اختيار موفق لأن «زاهرة» اسم فاعل مؤنث يحوى الزهرة وينقل أيضاً تأثيرها فى قلوب الناس، وهذا فعل ذو وظيفة مزدوجة حرص الشاعر على إيجادها فى مجموعة من كلماته التى جمعت بين الشئ والإنسان فى آن. أما كلمة «ترقرق»، فإن حروفها تمنح بترددها بين الراء والقاف إيقاعاً يوحى بتردد قطرة الندى بين الثبات والسقوط، وهى أيضاً تتوازى معنى و وزناً مع كلمة «تحدر»، فكلتاهما تجتمعان على تفعيلة واحدة «متفعلن»، وكل واحدة منهما تشكل أساس المعنى فى صورتها: الترقرق للندى فى الزهرة، والتحدر للدمع فى العين.

لعل صورة «الندى» الذى «ترقرق» به «الزاهرة» تستنفر من ذاكرتنا صورة «الندى» الذى «ادهنت به لمم الثرى»؛ فكل من الصورتين مؤثرة فى موضعها لأنها تشيع جوا عاطفياً يؤلف بين محبين بالرغم من أن إحدى الصورتين للفرح وثانيتهما للحزن. ومن الفروق بين الصورتين أن «الندى» الذى تتزين به «لمم الثرى» فى الأولى هو وسيلة غايتها جذب السحاب، بينما هو فى الثانية غاية تسعى «الزاهرة» لأن تحتفظ به وتبكى خوفاً من فقدانه. وقد ينظر إلى الصورتين من منظور واحد فى حالة الفرح وحالة الحزن؛ ذلك أن الصورتين تتحدثان عن طبيعة الألفة بين الأنثى والذكر؛ فهى جميلة فى الحالتين. فالرجل الذى تتزين المرأة لاستقباله هو من تبكى عليه لفراقه، وهى فى الاستقبال والبكاء تنطلق من مشاعر نبيلة.

أما الصورة الثانية، فصورة «الزاهرة يحجبها الجميم» فى طرفها الأول، و«العذراء تبدو تارة وتخفر» فى طرفها الثانى. وهى صورة أخرى من اشتراك الجمال الطبيعى بالجمال الأنثوى لإدخال المسرة إلى قلب الإنسان المتلقى لهما. لكن الجمال المتلقى هنا ليس جمالاً مادياً فقط، وإنما هو جمال فى الخلق والروح أيضاً كما سيتضح.

تختلف هذه الصورة عن الأولى فى أن طرفيها ليسا متساويى العناصر، فالأول يحوى اثنين هما الزهرة البادية/ والجميم الحاجب، أما الثانى فيحوى واحداً هو العذراء. لكن العذراء تبدو فى حالتين: حالة الظهور/ وحالة التخفى «تخفر». قد يفترض أحد خلاف هذا فيرى هذا الطرف مؤلفاً من عنصرين أيضاً هما العذراء مقابل الزهرة/ والساتر الذى يخفيها – حتى مع عدم ذكره – مقابل الجميم. المخالفة مقبولة لكنها تقلل من قيمة الجميم فى الصورة لأنها تبرزه جماداً، والأفضل أن يشخص فيعطى فعل الرجل الغيور الذى

يجب أن تظل له خصوصيته لدى زوجه. وإذا كان هذا جائزاً – وجوازه ممكن – فإن هذه الغيرة ولدت عند المرأة والرجل، على حد سواء، سلوك المحافظة.

لا جدال أن الحياء طبع فى المرأة، لكن حالاته تتأثر بأخلاقيات المجتمع. ولا يمارى أحد فى أن المجتمع العربى المسلم المحافظ الذى نشأ فيه الشاعر كانت له فاعلية إيجابية فى تقوية هذا الطبع الجميل. وقد أدى هذا إلى إكساب المرأة صفة جمالية فى شكلها وخلقها وسلوكها، وهو نفسه الذى جمل صورة «العذراء» وزادها تألقاً.

كان نجاح الشاعر فى إحداث مشابهة بين «الزاهرة» و«العذراء» مبنياً على أساس أن كلا من العنصر الطبيعى والعنصر البشرى يمثل قمة الجمال فى جنسه. وإذا ما كنا قد فسرنا سابقاً الدافع النفسى وراء استخدامه كلمة «الزاهرة» بدلاً من الزهرة، فإننا الآن أكثر اطمئنانا على ذلك التفسير. فالشاعر مهتم بوقع العنصر الجمالى فى نفوس متلقيه، فالزهرة ليست بذات قيمة إذا لم تحرك القلب وتحفز التوق البشرى إلى متابعة بهائها. إنها فى مثل هذه الحالة فقط تغدو «زاهرة» النفوس ومنعشتها؛ لأجل هذا كان «الجميم» حريصاً على أن تكون له وحده دون سواه. وأما العذراء، فإنها رمز الجمال الأنثوى البكر الخفر المصون الذى تصبح به فتنة الرجال، كما تمسى الرغبة فى الفوز به مثار تنافس شديد بين فرسانهم.

وهكذا، تجتمع كلمة «الزاهرة» و «العذراء» على واحدية الإثارة واستحقاق الملاحقة، والتسابق لنيل الرضا والحيازة الخاصة. كانت كلمة «تبدو» التى ترددت بين الأولى فى الشطر الأول والثانية فى الشطر الثانى قد أسست قاعدة التوافق الإيقاعى الموازى للتوافق المعنوى بين العنصرين: الطبيعى والبشرى.

والصورتان كلتاهما مبنيتان من ثنائية متضادة هى: ظهور الجمال/ واحتجابه، وهى الثنائية التى تؤدى إلى إلهاب الرغبة فى متابعته؛ لأن الظهور يطفئ حرارة الشوق إلى الرؤية، لكن الاحتجاب يبعث لهيب شوق جديد. وهكذا، تحيا النفس فى حالة من التردد بين الظمأ والارتواء. بل إن هذه الحالة نفسها هى التى توقظ فى النفس رغبة الحياة، لأن النفس فيها لا تطالع الجمال مطالعة مستمرة تبعث على الملل والرتابة، كما لا تحرم منه حرماناً دائماً يقود إلى اليأس والقنوط.

من الأساليب التى وجدنا الشاعر يتابعها المراوحة بين التعميم والتخصيص، كما هى الحال فى البيتين السابع عشر والثامن عشر؛ إذ بدأهما باستحضار مشهد عام لحركة أشياء الربيع، فوق أرض تمتد أمام النظر بتضاريسها المختلفة وقارنها بما يماثلها من عالم البشر. كان تماوج النبات فى «وهدات» الأرض «ونجادها» قد تملك خيال الشاعر وانفعاله وأثار لديه شبيها من واقع الناس فى مجتمعه هو الرقص الجماعى المؤلف من «فتين فى خلع الربيع تبختر» بحركات إيقاعية منظمة. عبارة «فى خلع الربيع» قاسم مشترك بين طرفى الصورة، وهى حقيقية فى الأول، ومجازية توحى بألوان الثياب الموشاة فى الثانية.

لعل كلمة «تبختر» تعيد الجو نفسه الذى أثارته كلمتا «تمرمر» و «يتكسر» فى بيت المطلع حتى لتدفع متلقى القصيدة إلى أن يؤلف بين الجوين معاً ويقف مندغماً بهما، بل مشدوداً من خلالهما إلى الجو البهيج الذى تتجاوب أصداؤه داخل أبيات القصيدة كلها على أساس من التكامل والتوحد.

الوهدات/ والنجاد ثنائية متضادة، تصلح للتعبير عن التنافر بين الأشياء والصراع بين الأحياء. لكن الشاعر نظر إلى طرفيها فى الصورة على أنهما يؤلفان منظراً واحداً متصالحاً ومتآلفاً يذكر بجو الألفة الاجتماعية الذى تتسامى فيه العواطف وتنسجم الأرواح. إن الصورة، بهذا، تصدر عن رؤية عالية للمجتمع النموذج الذى تتحول فيه مثيرات التباغض إلى أسباب للصفاء والتكافل.

يسيطر على الشاعر مناخ هذا المجتمع المثالى فيستغرقه فى صورة تفصيلية أخرى يقيمها على القاعدة نفسها التى تتماثل فيها أشياء من الطبيعة ونماذج من الإنسان. لقد جذب اهتمامه من ألوان الربيع لونا الصفرة والحمرة: «مصفرة محمرة»، فاستثارا من خياله رايات حمير ورايات مضر فى المعركة استثارة تشابه: «كأنها عصب تيمن فى الوغا وتمضر».

إذا كانت الصورة السابقة نظرت إلى حركة تموج النبات فى مكانين (الوهاد والنجاد)، وقسمت الراقصين بالمقابل إلى «فئتين»، فإن بناء الصورة هنا لا يوحى بهذا التصنيف، وإنما يوحى باختلاط هذين اللونين وتوزيعهما متداخلين على رقعة أرضية هى امتداد مكان الربيع فى الطبيعة، ووسع ساحة المعركة لدى الإنسان. وهذا التفريق بين بنية الصورتين مهم جداً فى سبيل تحقيق الغاية الشعرية؛ لأن الانقسام إلى فئتين فى الأولى محكوم بجو المرح واللهو. فالانقسام تحكمه، إذن، غاية جمالية تمنع التنافر والتفرد، ولهذا لم يحدد الشاعر فى هذه الصورة هوية كل فئة، فكل فئة مؤلفة تأليفاً عشوائياً، لأن الهدف هو المشاركة والمتعة لا غير.

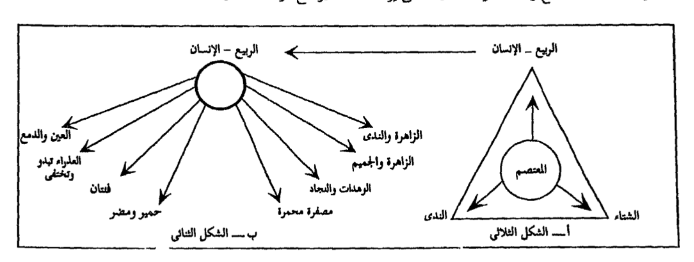
أما الصورة الثانية، فقد حددت هوية الأفراد وحصرتهم فى «حمير» و «مضر». ولما كان هذان الجذران معروفين بالخصام الدائم، فإن أى تقسيم لهما هو تكريس للنزاع والأحقاد. لهذا، عمد الشاعر فى هذه الصورة إلى نشر أعلامهما مختلطة للدلالة على نبذ الخلاف والانخراط معاً فى المجتمع المثالى الجديد. وهو مجتمع - كما رأيناه فى مواطن سابقة - مبنى على المحبة والمساندة. من أجل هذا، كانت ساحة الوغا لحمير ومضر مكان مناصرة لا مكان منافرة. ومن أجل هذا أيضاً عهد الشاعر إلى اختيار كلمة «عصب» لتقابل كلمة «فئتين» فى الصورة السابقة. وعصب توحى هنا بجماعات يختلط بعضها فى بعض دونما ترتيب مرسوم أو مقصود.

يبدو أن امتزاج عصب من حمير بأخرى من مضر كان إيحاء بصفاء المجتمع والتقاء أفراده جميعاً على إزاحة هم مشترك. وقد كان البحترى لجأ إلى مثل هذا الإيحاء حين جعل من سمات القيادة الناجحة تأهيل القائد نفسه أن يكون محط ثقتهما معاً [٣٥].

صورة أبى تمام توحى ببعد توحيدى عميق؛ إذ تجعل كلمتى (مصفرة) و (محمرة) حالتين لكلمة واحدة هى «زاهرة»، فلو قابلنا هذا بما يماثله من الصورة لأمكننا القول: إن المماثلة تستند إلى أن حمير ومضر فرعان مزهران توحدهما نبتة واحدة وجذر واحد، وأن «التيمن» و «التمضر» فى الوغا حالتان لخصوصية كل منهما، ولكنها خصوصية لا تمنع اتحاد الأفعال المختلفة على هدف واحد، أو ضم الأجزاء المتعددة داخل شرنقة واحدة.

من الملاحظ أن الشاعر، فى الصور الأربع التى استغرقتها «الزاهرة»، شغل ببنائها بناء ثنائياً تآلفياً، سواء أكان أساس الثنائيات تماثلاً أم تخالفاً أم تضاداً. وإذا رجعنا إلى ما قلناه فى البناء الثلاثى المؤلف من تزاوج عنصرين لولادة ثالث هو الناتج، فإننا نراه هنا يسقط عنصرى المزاوجة، ويركز على الناتج الذى يراه مجسداً فى تآلف الثنائيات على ما وضحنا. قد يكون هذا واضح الصحة إذا تذكرنا أن الزاهرة جزء من الربيع، وأن (الربيع / الإنسان) كان ناتج مزاوجة بين عنصرين.

تآلف الثنائيات، إذن، هو تأكيد تآلف الناتج/ المولود، وليس إيجاد ناتج جديد. بناء على هذا، يمكننا التعامل مع البناء الثنائى فى مقطع الربيع على أساس أنه نتاج ما انتهى إليه البناء الثلاثى، وليس بناء موازياً أو مخالفاً له، كما قد يوضح الرسمان التاليان:



٢/جـ

نلاحظ أن ثنائيات من الطبيعة والإنسان توازنت فى الشكل الثنائى على مبدأ «المشابهة»، لكن ثنائيات فى البيتين التاسع عشر والعشرين تتشكل على مبدأ آخر هو مبدأ «التحول».

إن انتشاء الشاعر فى الإقبال على الحياة الآمنة، واستغراقه كل مبهج فيها، صنعا لديه قوة جاذبة جامعة لكل جميل متناغم، حتى لقد غدا كل شئ فى خياله يتواءم مع شئ آخر أو يتحول إليه. فجمال الألوان وانسجامها فى الطبيعة أثارا لديه جمال أشياء الناس وانسجام ألوانها. وهو، هنا وهناك، يركز على حالتين أخريين أثارهما فى السابق؛ هما تنامى الجمال وتحوله من حالة إلى أخرى.

فالنبات الذى بدأ غضاً أخضر ثم تولد منه زهر أصفر يستنهض من الخيال صورة الدر الذى يتحول من لون إلى لون، وكذلك الوردة الحمراء بل الساطعة الحمرة تشكل من الهواء المحيط بها هالة صفراء كلون العصفر «معصفر»، بعد أن تتفاعل معه، وتحول لونه إلى لون من جنس لونها.

إننا، حين نتوخى الدقة فى تحديد بعض الألوان المذكورة، قد نختلف على بعض الكلمات. فالتبريزى جعل «الفاقع» من صفات الأصفر، لكن المعجم ينص على أن «كل ناصع اللون فاقع من بياض وغيره»[٣٦]. وقد يذهب بعضنا - بناء على هذا - إلى أن يجعل كلمة «فاقع» فى البيت خاصة باللون الأبيض كى تتناسب مع لون «الدر». وحسماً لهذا الخلاف المحتمل، نستحضر القاعدة النقدية المعروفة التى ترى أن غاية الشعر ليست نقل الأشياء وصفاتها وألوانها نقلاً حقيقياً، وإنما الانفعال بها؛ فالشعر ليس محاكاة لظاهر الأشياء وإنما نقل انعكاسها فى النفوس والعقول. وتأسيساً على هذه القاعدة، نرى تحول الألوان مجالا للتفكير فى إرادة الإنسان الخلاقة التى تتلعب بالأشياء بعد أن تمتلكها. إن السيطرة الكاملة على أحوال الحياة وموجوداتها حلم أزلى نشأ مع الإنسان منذ بداية وجوده، وكلما كان يتوصل إلى اكتشاف ما، كان يعتقد أنه يسجل انتصاراً جديداً فى مجال تلك السيطرة.

إن «الدر» الذى «يشقق قبل ثم يزعفر» تحول من حال طبيعية إلى أخرى صناعية، لكنه فى الأولى مصدر ثابت وواحدى الجمال فى اللون وفى الشكل، أما فى حالته الثانية، فمجال للتحول إلى حالات متعددة من الجمال؛ سواء أكان هذا التحول فى لونه أم فى شكله أم فيهما معاً. المتحكم فى حالات التحول تلك هو الإنسان الصانع، فحسب مواهبه وقدراته تصاغ أشكال الجمال وتنوعها. لكن الصانع بحاجة إلى بيئة صالحة لإبراز مواهبه وقدراته تلك، فكلما كانت البيئة آمنة، وكلما كان ناسها متآلفين، كان مجالها مهيأ للعمل الناجح والإنتاج المتقن. إن هذا هو ما توحى به صورة الشاعر هنا، بخاصة حين نقرنها بالصورة السابقة التى أبرزت بيئة ذلك العصر ممهدة للإبداع بعد أن تهيأ لها الجو الآمن.

وإذا أجلنا النظر فى صيغة البناء للمجهول التى وردت عليها صياغة الفعلين: «يشقق» و «يزعفر» فى الصورة، أدركنا تحول الحركة من الخصوص إلى العموم، ومن محدودية المكان إلى اتساعه وامتداده؛ فالحركة التى بدأت من نقطة كبرت وانطلقت فى عالم مترامى الأطراف. وغدت صياغة الدر إيحاء بتحولات كثيرة كانت تتم فى أشياء وأحوال أخرى حتى غدا ناس ذلك العصر سعداء باكتشافاتهم وإبداعاتهم؛ لأنهم كانوا يحققون بها انتصارات عزيزة طالما حرموا من تحقيقها وهم بعيدون عن هذا الجو الآمن الذى يعيشون فيه.

ثم إن الصورة الثانية التى رسمت تأثير لون الزهرة الساطع فى محيط الهواء حولها - «أو ساطع فى حمرة فكأن ما يدنو إليه من الهواء معصفر» - لتوحى بإمكان تحريك الإبداع الفردى لطاقات المجموع الخلاقة. إن هذا يسترجع فى أذهاننا إبداعات الشتاء والمعتصم التى حركت الكون والإنسان نحو الأجمل والأنفع.

لما كان البيت الواحد والعشرون هو آخر بيت فى مقطع الربيع، وهو المؤدى إلى مقطع «الخلافة»، فإن الشاعر قد أوحى فيه بمواقف تنفذ إلى المقطعين. لقد انطلق من حقيقة أن الكون والطبيعة وكل ما يتم فيهما من «صنع» الله ومن «بدائع لطفه» بعباده. كأنه هنا يقتبس مضمون بعض

آيات كريمة كقوله تعالى: ﴿ألم تروا أن الله سخر لكم ما فى السموات وما فى الأرض، وأسبغ عليكم نعمه ظاهرة وباطنة﴾[٣٧]. ثم ربط «تحول» النبات من الخضرة إلى الصفرة ببدائع لطف الله، وفى ذلك إيحاء بأن هذا التحول قد سخر نعمة للناس، وهذه النعمة لها طعم مختلف فى كل حال من الحالتين: فحالها مع خضرة النبات انفتاح الحاضر على جمال الربيع، واستشراف للمستقبل وقت التحول إلى الصفرة. وحالها مع الصفرة تهيئة النفوس للفرح مع جنى الثمر والتقاط ناتج الجهد والعرق. لقد اختصر الشاعر الزمن بالبنية اللغوية التى جمعت اللونين متزامنين، فكان فى هذا الاختصار تكثيف للمشاعر الإنسانية وما يتعلق بها من غنى عاطفى؛ لأن النفوس تسر بكل منهما مسرة خاصة ومختلفة.

لعل عبارة «بدائع لطفه» تركيب تؤلفه مجموعة من الآيات. فالبدائع من مثل قوله تعالى ﴿بديع السموات والأرض، وإذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون﴾[٣٨]. ولطفه من مثل قوله: ﴿الله لطيف بعباده، يرزق من يشاء وهو القوى العزيز﴾[٣٩]. «فلطف» الله بالعباد، إذن، هو الذى «أبدع» جمالاً ورزقاً ممثلين، باخضرار النبات، وتحوله إلى الصفرة. وحين استوحى أبو تمام هذا المعنى، فإنه أوحى بضرورة المحافظة على مشيئة الله هذه، وأن تكون الغاية الفضلى من كل عمل منسجمة مع «بدائع لطفه» تعالى. كأن فى هذا تذكيراً بعمل المعتصم البطولى، وتأكيداً بأنه عمل مؤسس على هذه المشيئة الإلهية.

إن لهذا المعنى بعداً دينياً وسياسياً؛ لأنه يوحى بتسويغ المبدأ الذى طرحه أبو جعفر المنصور أساساً لحكم العباسيين، حين قال: «إنما أنا سلطان الله فى أرضه»[٤٠].

٣/أ

حمل الشاعر هذا البعد ودلف إلى مقطع الخلافة، فعقد فى البيت الثانى والعشرين مشابهة بين الربيع/ والإمام - المعتصم: «خلق أطل من الربيع كأنه خلق الإمام». والمشابهة توحى بأنه إذا كان الربيع - كما قدم سابقاً - قد أوجده لطف الله بعباده، فإن اختيار المعتصم إماماً للناس هو أيضاً من لطف الله بعباده. ولتأكيد هذا المعنى لم يحدث أبو تمام المشابهة بين الربيع/ والإمام فى شكلهما أو منظرهما، وإنما فى خلق كل منهما. والخلق صفة تشكلت فى محيط، وهى منصرفة إلى التأثير فى محيط أيضاً. لذا، كان الخلق وسيبقى الصلة المثلى بين الفرد والمجموع. إنه أساس السلوك الصادر من الفرد لسعادة الجماعة أو شقائها. وهو، هنا، فى الربيع والمعتصم، هيئ لسعادة الإنسان وحسرته.

أما الفعل «أطل» المستعار للربيع، فيوحى بمعان تساند اختيار «الخلق» للمعتصم/ الإمام. إنه يعيدنا إلى بعض الأفعال السابقة؛ مثل «رق» فى «رقت حواشى الدهر»، و «نزل» فى «نزلت مقدمة المصيف»، و «أضحى» فى «أضحت تصوغ بطونها لظهورها»، و «غدا» فى «حتى غدت وهادها ونجادها». فهذا الفعل «أطل»، مثله مثل غيره من تلك الأفعال، لا يوحى بحدوث فعل أنجز وانتهى فى الماضى، ولكنه يوحى بإطلالة بدأت فى الماضى وما زالت؛ فهو ذو أثر ممتد من الماضى إلى الحاضر بل إلى المستقبل أيضاً، وعبقريته أنه يجمع بين هذه الأزمان الثلاثة فى لحظة زمنية واحدة مثيرة. بل إن صياغة «أطل» فى موضعها لتشعر بأن الناس كانوا - وهم يعانون أوضاعاً متناقضة - يترقبون حلوله فيهم بصبر نافذ، حتى إذا «أطل» عليهم تهللت وجوههم بشراً لمقدمه.

تطالنا فى جانب خلق المعتصم من الصورة ثلاث كلمات مختارة بعناية؛ هى «الإمام» و «هديه» و «المتيسر»: «كأنه خلق الإمام وهديه المتيسر». أما الكلمتان الأوليان - «الإمام وهديه» - فقد وردتا متلازمتين فى أكثر من آية قرآنية. قال الله تعالى مثلاً: ﴿وجعلناهم أئمة يهدون بأمرنا﴾[٤١]. فوظيفة الإمام «هداية» الناس إلى فعل الخير الذى أوحى إليه فعله؛ أى أن وظيفته هذه هى من «بدائع لطف» الله بعباده التى توقفنا عند مغزاها. وبهذه الوظيفة التى غدت للمعتصم / الإمام خلقاً، يلتقى مع الربيع على غاية واحدة؛ هى توفير البهجة والقناعة إلى نفوس الناس و«هدايتهم» إلى توفيرهما.

ويبدو أن أبا تمام قد تكامل بيته هذا - وهو مطلع مقطع الخلافة - على الإيحاء بأفكار العباسيين السياسية والدينية. جاء فى تاريخ الإسلام السياسى:

«كذلك نجد الخليفة يتلقب بلقب «إمام» توكيداً للمعنى الدينى فى خلافة العباسيين، أى أنهم أصبحوا أئمة الناس بعد أن كان هذا اللقب يطلق فى عهد الخلفاء الراشدين والأمويين على من يؤم الناس فى الصلاة. على حين كان الشيعيون يطلقونه على أفراد البيت العلوى الذين كانوا يعتقدون أنهم أحق بالخلافة من سواهم. وبعد أن صارت الخلافة العباسية تستند إلى نظرية التفويض الإلهى، قرب الخلفاء إليهم العلماء ورجال الدين لينشروا بين الناس هذه النظرية التى أصبح لها شأن فى الحياة السياسية فى الدولة العباسية»[٤٢].

الظاهر أن العباسيين أحبوا أن يؤكد مادحوهم، بخاصة الشعراء، هذه النظرية أيضاً؛ لأنهم أرادوا تثبيت قيادتهم الدينية بتأكيد إسناد «الإمامة» لهم دون خصومهم آل البيت العلوى. بهذا، يصبح إطلاق أبى تمام لقب «إمام» على خليفتهم المعتصم صدى تلك الرغبة العامة عند العباسيين.

أما كلمة «المتيسر» التى حددت سمة «هداية» هذا الإمام، ففرضت نفسها هنا لتمنح هذه الهداية خصوصية مرغوبة. إن «الإمام» لا يسوق الناس إلى الهداية بالعصا، ولكنه يبعثها فى نفوسهم بيسر. لقد كانت «القدوة» أسلوب المعتصم / الإمام المفضل الذى يسر للناس الحافز إلى العمل والإنتاج. لذا، استغرقها الشاعر فيما مر من أبيات ورسم لها صوراً وأبعاداً حتى غدا المعتصم من خلالها أنموذجاً فى التفانى من أجل إسعاد الجماعة التى هو إمامها.

إن اكتفاء الشاعر بلقب «الإمام»، وتكرار اللقب فى بيتين متتاليين (٢٢، ٢٣) صفة للمعتصم دون ذكر اسمه، ليدل - بجلاء - على أن فعله هذا جاء تثبيتاً لادعاء العباسيين بأنهم أحق بالإمامة من غيرهم. ولا ندرى إذا ما كان قد فعل ذلك انطلاقاً من عقيدة يؤمن بها، أو تحقيقاً لرغبة ممدوحه الذى أراد أن تذاع وأن ترسخ فى عقول الناس وعواطفهم.

أما كلمة «هديه» التى قرنها فى البيت الثانى والعشرين بـ «الإمام»، فقد عاد إليها فى البيت الخامس والعشرين؛ إذ وصف الخليفة بأنه «عين الهدى» «حين يظلم حادث» وجعل الخلافة «محجر» تلك العين. لكن موقع «الهدى»، هنا وهناك، مختلف؛ فحين وصف الخليفة بأنه «عين الهدى» نظر إلى الهدى على أنه ممنوح للخليفة، ولكن حين قال: إن «هديه متيسر» نظر إلى الخليفة على أنه مانح للهداية. وعلى ذلك يصبح الخليفة واسطة بين مصدر الهداية - «الله»، والناس الذين يتلقونها؛ فهو ممنوحها ومانحها فى آن. ولا يخفى أن الغاية من وراء هذا هى تأكيد الوظيفة الدينية الدنيوية التى كان الخليفة العباسى يؤمن أنها منوطة به.

لكن الشاعر - مع هذا - نظر إلى الوظيفة المزدوجة للخليفة من باب الغاية / والوسيلة حين وازن بين العين / ومحجرها فى الصورة المرسومة. فكون الخلافة محجراً «لعين الهدى» يعنى أن الوظيفة الدنيوية وسيلة لتحقيق الغاية الدينية «فبعين الهدى» وحدها يتوصل إلى إنارة كل «حادث مظلم». إن هذا لم يقلل من شأن الخليفة العباسى بل - على العكس تماماً - منحه شرعية فى القول والفعل حتى لو كان مخطئاً فيهما. لعل هذا ما حدا بأحد الباحثين إلى أن يبدى دهشته من القداسة التى أسبغها العباسيون على كل ما يصدر عنهم. قال:

«أقام العباسيون خلافتهم على أنهم أحق الناس بإرث الرسول، ومضوا يحيطون أنفسهم بهالة كبيرة من التقديس(...) ونعجب أن نرى الفقهاء والأتقياء الذين كانوا يعارضون بنى أمية ويعدونهم دنيويين ظالمين ينصاعون انصياعاً أعمى للعباسيين، ويعدونهم رؤساء شرعيين للأمة من الناحيتين: الزمنية والروحية»[٤٣].

لعل هذا الذى ادعاه العباسيون لأنفسهم كان من الدهاء السياسى بمكان حتى استطاعوا به أن يستميلوا «الفقهاء والأتقياء»، وكذلك الشعراء وكل من كان له تأثير فى المجتمع الإسلامى آنذاك.

وربما كانت المماثلة التى عقدها أبو تمام فى البيت الثالث والعشرين بين الإمام / والربيع تؤلف دليلاً إضافياً على استجابته لتلك الاستمالة. إذا قرأنا هذا البيت قراءة تربطه بالبيت الذى قبله، فإننا نحكم على أن الشاعر انتقل من إطار العموم إلى رحابة التخصيص والتفصيل. لذا، لابد من

التوقف في البيت عند ثلاث محطات مهمة: أولاها: مماثلة «عدل الإمام و جوده» «بالنبات الغض من الربيع». وثانيتها: صورة «سرج تزهر» التي آلت المماثلة السابقة إليها، وثالثتها: الأرض التي انعكس عليها آثار ذلك كله.

كان الشاعر ذكياً حين اختار صفتي «العدل» و «الجود» من الإمام، ذلك لأنهما صفتان تلبيان من الإنسان حاجتيه الأساسيتين: الحاجة الروحية التي تجد طعامها في المساواة في الحقوق والواجبات (العدل)، والحاجة المادية التي تطمئن حين تعلم أن القوت مضمون. كما كان ذكياً أيضاً حين اختار من الربيع «النبات الغض»؛ لأن في هذا النبات الغض تلبية للحاجتين السابقتين أيضاً: الروحية في الجمال الربيعي الأخضر المنعش للنفس والباعث على التفاؤل والأمل، والمادية فيما يؤول إليه هذا النبات من حب وثمر يرقب الإنسان قطفهما استمراراً لعيشه وحياته. وقد سبقت معالجة بيت هو الثالث عشر من هذه القصيدة بما يوحي بهذا المضمون.

أما صورة «السرج التي تزهر»، فتفتح أمامنا بابا لاستخدام الشاعر ثنائية النور والظلام. علينا أن نقرأ هذه الصورة من خلال ربطها بصورة سبقت في البيت الرابع عشر، وهي صياغة الأرض «نوراً تكاد له القلوب تنور». فالغاية من الصورتين واحدة، هي إضاءة دواخل الناس وطرد ما كان عالقاً فيها من ظلام الأيام. لكن الملفت في تركيب الصورتين أن النبات (النور) أخذ فعل تنوير النور، بينما أخذ النور «السراج» فعل تزهير الزهر: «سرج تزهر»، وهذا يعني أن الدلالات بين النبات والنور تتبادل وتتحد في خيال الشاعر ووجدانه، ويصبح كل طرف قادراً على أن يحل في مكان الآخر، ذلك لأنهما معاً يحققان غاية أساسية واحدة هي إنارة الدروب المظلمة أمام الناس بكل ما تحمله كلمتا الإنارة والظلمة من معان.

مقابلة النور / والظلام، إذن، ثنائية متضادة خدمت هدف الشاعر وأوصلته إلى النجاح الفني، لكنه أفاد - لتحقيق غايته - من المقابلة المتكررة في القرآن الكريم بين هذين العنصرين حتى أصبحا رمزين دينيين لثنائيتين أخريين، هما: الهداية والضلال أو الإيمان / والكفر. سأورد من تلك الآيات الكثيرة التي جمعت بينهما اثنتين هما:

الأولى قوله تعالى: ﴿الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور، والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات﴾[٤٤].

الثانية قوله تعالى: ﴿كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور﴾[٤٥].

إن الآيتين لتذكراننا بوظيفة الإمام كما جلاها الشاعر في بيت سابق، وربطها بمشيئة الله حين جعل الإمام «عين الهدى» التي بها يبدد «ظلمة الأحداث» في زمانه. ولعل هذا هو الدافع وراء ذكره «الأرض» محطتنا الثالثة: فالأرض التي أصبح لها من «عدل الإمام وجوده» ومن «النبات الغض» «سرج تزهر» هي مكان الأحداث والتجارب، تستقبل الأفعال وتعكس نتائج هذه الأفعال. جوها مع الشر ظلام ومع الخير نور. ولما التقى فوقها نبات الربيع الغض مع عدل الإمام وجوده أزهرت سرجها ضياء وبهاء، بل فرحاً ورخاء ليكون في ذلك تكامل «خلق» الربيع و «خلق» الإمام.

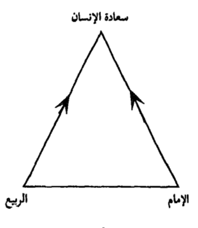
لكن أبا تمام أعطى خلق الإمام وفعله فضلاً زائداً من خلال المقابلة بين الزوال / والبقاء. وهي مقابلة بين زمنين: أحدهما محدد هو متعة الناس بالرياض مادامت مزهرة، ودوام إزهارها يظل - مهما طال - مقيداً بوقت ينتهي عنده ثم ينسى. وثانيهما ممتد البقاء هو فعل الإمام الذي يذكره الأئمة من بعده اقتداء به، كما يذكره الناس بوصفه النموذج الذي يأملون بقاءه فيهم، أو يسعون لأن يكون فيهم إذا ما افتقدوه.

من الصياغات المثيرة هنا استغلاله كلمة «الرياض» وتأليف كلمة تجانسها هي فعل «يروض» الذي يبتعد عنها في المعنى. فالترويض معناه التذليل والتطويع أو التحول من وضع إلى وضع مخالف. وحين نفى «ترويض» فعل الإمام، فإنه نفى إمكان تحويله إلى حال أخرى مخالفة. كأنه بهذا أوحى بأن وظيفة الإمام الدينية التي حققها المعتصم تتأبى على الزوال أو التغيير، لأنها ترتد إلى قيم مبدئية ثابتة على الأيام.

كان الشاعر - على المستوى اللغوي - يلجأ غالباً إلى تفعيل الاسم أي نقله من الصفة إلى الفعل. هكذا فعل في

«يروض» هنا، وهكذا فعل من قبل فى كلمات أخرى مثل «تنور» و «تيمن» و «تمضر». قد يكون فى هذا النقل مواءمة أو مخالفة بين الكلمتين، لكن الغاية الفنية تتحقق من خلال تحريك الأشياء الساكنة لبعث الحياة فى الشعر.

فى الأبيات الثلاثة التى كانت فاتحة مطلع الربيع حافظ الشاعر على المواءمة بين الإمام والربيع لغاية عليا هى سعادة الإنسان. وفى هذا متابعة للشكل الثلاثى الذى رأيناه يتحقق سابقاً فى مجالات أخرى لها الغاية نفسها.



٣/ب

لكننا، منذ البيت السادس والعشرين، نواجه شكلاً جديداً يمكن أن نعده أحادياً؛ حيث بدا فيه الخليفة / الملك قطب كل حركة وسكنة. وقد أضفت لقب «ملك» إلى الخليفة؛ لأن الشاعر وصفه به فى البيت الواحد والثلاثين. وبهذا اللقب تستوى ثلاثة ألقاب أطلقها الشاعر على ممدوحه؛ وهى بالترتيب: «الإمام»، «الخليفة»، «الملك». كأن هذا الترتيب يوحى بأن لقب الخليفة يجمع بين الإمامة والملك. وربما كانت عبارة أبى جعفر المنصور: «أنا سلطان الله فى أرضه» أو محتواها وراء إطلاق الشاعر هذه الألقاب وترتيبها. وإذا تذكرنا الغاية المستوحاة من ذكره «الأرض» فى أبيات سابقة، اقتربنا من الاعتقاد بأنه كان منفعلاً بتلك المقولة وهو يؤلف معانى البطولة ويجسمها صوراً تتحرك فى ثنايا قصيدته.

أشرنا فى البيت الخامس والعشرين إلى أن الخلافة كانت فى نظر الشاعر وسيلة لغاية، فهى مكان ينظر الخليفة منه إلى جهتين: أولاهما نور الهداية الإلهية يقتبس منه ضياءه، وثانيتهما شعبه ينير لهم بذلك الضياء كل حادث جلب الظلمة إلى حياتهم. لكن صورة الخلافة فى البيت السادس والعشرين: «كثرت به حركاتها» صورة استعارية دينامية توحى بعمل دائب وجهاد متواصل بغية القضاء على مصادر القلق وتوفير الأمن واستقامة الحال فى كل شؤونها. وبعد نجاح المهمة غدت الخلافة ساكنة «كأنها تتفكر». فالحركة الكثيرة أدت إلى سكينة ساكنة. لكن الشاعر باختياره عبارة «ولقد ترى من فترة، وكأنها تتفكر» صور وقت السكينة للخلافة بأنه الوقت الذى يمنحها فسحة زمنية لتفكر وتخطط، كى ينفتح الناس على أعمال كثيرة الإنتاج وواسعة النفع وعميقة الأثر. فمع الأمان تنبعث الآمال العريضة، وتنطلق الطاقات المبدعة فى مجالات الحياة المختلفة.

هذا هو الذى يجعل حياة الناس ربيعاً دائم الإزهار، أو هو التحول الذى رأينا الشاعر يستغل أثره فى تغيير الأشياء والنفوس إلى الأجمل والأنفع، ويرسم له صوراً تمكنه فى العقل والوجدان. سأكتفى برسم ثلاث صور تمثل فاعلية التحول فى كل مقطع من مقاطع القصيدة، ويكون الشتاء / الربيع / والخلافة خلفيات لهذه الصور:

الأولى من البيت الخامس، حيث تحول المطر إلى صحو، والصحو إلى صحو فى النفوس أو غضارة فى العيش.

الثانية من البيت الثانى عشر، حيث كان زهر الربا يلامس حرارة النهار المشمس فيحوله إلى جو مقمر مضيء لكنه ندى.

الثالثة من البيت الخامس والعشرين حيث كان الخليفة «عين الهدى» ينير كل «حادث مظلم» كما يتضح ذلك فى المثلثات التالية التى تجسد تلك التحولات وتوضحها.





فكل تحول اقتضى حركة تفاعل بين قطبين فى القاعدة أدى إلى تكوين جديد أو ولادة جديدة هى الغاية العليا فى القمة. إن هذا هو الجو الأخاذ الذى يختلط فيه جمال الأرض بجمال الحياة كى يتجه الجمالان إلى إمتاع الناس وبث روح التآلف والمشاركة المثمرة؛ فلا عداوة تعكر الصفو، وإنما حب وتعاطف وتسام. وهكذا، كان الشاعر ينظر للحياة الممهدة عندما جعل وهاد الأرض ونجادها فئتين من البشر متآلفتين، أو حينما تخيل اختلاط ألوان الزهر شارات لمضر وحمير وهى تتآزر موحدة الجميع فى حرب تعلق مصيرهم معًا بها، أو حين تصور الجميم فارسًا حانيًا على أنثاه، والندى دمعًا يذرفه حبيب يفارق حبيبه.

لقد بدأت كل الخيوط تتجمع فى مقطع الخلافة حتى غدت كل صورة سابقة فى القصيدة تجد لها مستقراً فيه. هذا المقطع أصبح واسع المدى قادراً على احتواء غيره بالرغم من قلة أبياته. ومما ساعد على ذلك الاتساع تشكلات ألفاظه وصوره التى صارت موحية بمرجعيات فكرية غنية، ولكنها كامنة تستثار لأقل إشارة أو حركة.

إن الصورة الاستعارية المركبة التى حملها البيت السابع والعشرون بعيدة المرمى. بدت الخلافة فى الصورة فتاة خلى بينها وبين اختيارها رجلاً حازماً قادراً على حمايتها وحل إشكالات حياتها، فجاء اختيارها مطابقاً للتوقعات، إذ كان المعتصم هو المختار لأنه ـ كما صوره الشاعر ـ الفارس الوحيد القادر على أداء تلك المهمات الصعبة باقتدار؛ «ففى كفه» وحده «عقدة أمرها». أو بلغة أخرى مباشرة: كان المعتصم البطل الوحيد المؤهل لتحويل الحرب إلى سلام، والقلق إلى أمان، والظلام إلى نور يضئ جنبات الحياة، من هنا، ندرك أبعاد كلماته وعباراته المصاحبة للصورة فى البيت مثل: «مازلت أعلم»، فهى عبارة تتم صياغتها على أن الشاعر تعلق من خلالها بالعلم لا بالظن والتخمين، كما كان علمه هذا مستمر الزمن لم يقطعه الشك يوماً لا فى الماضى ولا فى الحاضر.

٣/حـ

زمن علم الشاعر هذا مقترن بزمن آخر تضمنته عبارة أخرى هى: «مذ خليت تتخير». وهذه عبارة تحمل صورة توحى بأبعد من زمن حدوثها؛ ذلك لأن الحرية منحت للخلافة مجازاً بعد تجارب من الإكراه لم تنجح. وهذه التجارب تعرف أنها انتهت بصورة التخيير، لكننا غير قادرين على تحديد بداياتها التى قد تكون ممتدة فى الماضى. وعلى أية حال، فإن الصورة توحى لنا بحسن التحول من الإكراه إلى التخيير. ولقد توج هذا التحول ـ كما نعلم ـ باختيار الأكفأ والأقدر، كما جر خلفه ـ بعد ذلك ـ تحولات أخرى مماثلة تضمنتا ثلاث صور فى البيت هى: صورة الزمان: «سكن الزمان»، وصورة اليد: «فلا يد مذمومة»، وصورة السوام: «ولا سوام يذعر».

أما صورة «الزمان» الذى «سكن»، فتقف مقابل صورة حركة الخلافة: «كثرت به حركاتها»، لكن هذا السكون تولد من تلك الحركة، أو هو الحالة التى تحولت إليها تلك الحركات الكثيرة. إننا، ونحن نتلقى صورة (السكون والحركة)، نستذكر صورة سابقة هى قول الشاعر «مطر يذوب الصحو منه»، فهذه من تلك، بل يصدق على الثانية وصف الأولى، فهما معاً «غيثان» يغيثان الناس ويعينانهم على الحياة فى عيشة راضية. ثم إن صورة سكون الزمان تعيد إلينا ـ على مستوى التشكيل الفنى ـ أصداء صورة «حواشى الدهر» التى «رقت» فى افتتاح القصيدة. ومن قراءة الصورتين معاً، نصبح أكثر وعياً بمشاعر التصالح نحو الدهر كما بدت فى بيت المطلع، بل ربما أصبحنا أكثر تفهما لموقف الشاعر الذى خالف فيه من نظروا إلى الدهر نظرات مخيفة.

وأما صورة اليد هنا، فتذكرنا بصورة «يد الشتاء» فى البيت الثانى من القصيدة. ويد الشتاء ـ كما قلنا فى تحليلها ـ رمز للعمل المثمر الذى جسده الشتاء وحققه المعتصم، لذا يصبح من المنطق أن يؤول ذلك العمل بنتائجه «الحميدة» إلى قطع كل يد مذمومة حتى تتحول الحياة من العبث إلى الاستقرار.

وأما صورة السوام المذعورين، فتستنفر من دواخلنا صوراً للحياة الآمنة بعد أن أضاء الخليفة بنور الهدى دروبها المعتمة، أو صورتها كما بدت فى البيت السابع عشر حين غدا الناس فيها يعيشون أجواء المرح كما جسدتها صورة رقصهم وانسجامهم. وكلمة «السوام» نفسها تثير حالين من أحوال الناس: الأولى حيث يكونون فيها هملا لا راعى لهم، والثانية حيث يكونون فيها مجتمعاً منظماً ومنضبطاً بفضل سياسة حاكم بصير قدير.

ومع سكون الزمان، وقطع يد الشر، ونفى الخوف عن الرعية، تحقق للبلاد فى ظل هذا الخليفة ـ بطل الشاعر ـ ما كانت تتمناه، وتطمح إلى إيجاده. لقد هيأ هذا الوضع الشاعر لأن يشبه فى البيت التاسع والعشرين انتظام أجزاء الدولة بعقد مستوى التنسيق، وأن يشبه «العدل» الذى اتحدت به البلاد بالجوهر الذى منح العقد قيمته. وقد توحى مشابهة العدل والجوهر بموقع الجوهرة الوسطى المتميز (واسطة العقد) التى تحفظ للعقد تناسقه وتوازنه. ومهما أوحت الصورة من العقد، فإن العدل فيها يظل القيمة الكبرى التى تجمل كل نظام.

علينا ألا ننسى، ونحن نتملى صورة «العدل» هنا، صورة سابقة له فى البيت الثالث والعشرين، حيث صار مع النبات الغض «سرجاً تزهر» فى كل أرجاء البلاد. فالعدل المزهر يساوى العدل المنظم على أساس من الرضا النفسى الكبير بفاعلية المساواة وقيمتها فى انتظام البلاد والعباد. لعل تركيز الشاعر على القيمة العظيمة للعدل وتكرار ذلك يدل على أنه يؤمن فعلاً بأن العدل أساس الحكم وشرطه.

بالعدل انتظمت البلاد، وبه فى البيت الثلاثين تساوت البادية والحاضرة فى النفع والأمان. جاء ذلك من خلال عقد الشاعر مماثلة بين «المبدى الموحش» و «المحضر» على أساس الارتواء من ذكره. فالصورة مؤلفة من كلمات يستوجب بعضها التوقف. فالمبدى / والمحضر كلمتان متفقتان فى الإيقاع، لكنهما ـ مع ذلك ـ مختلفتان فى الإيحاء بل متضادتان؛ إذ «المبدى» ـ مكان البادية ـ موحش لبعده، و«المحضر» ـ مكان الحاضرة ـ آمن لقربه، وحتى يتساويا فى النفع والأمان يحتاج الأمر جهوداً كبيرة ومخلصة. لعل هذا ما أراد الشاعر أن يوحى به حين جعل الناس هنا وهناك تلهج باسم الممدوح أو «ترتوى من ذكره» كما قال.

إن صورة المساواة بين المبدى / والمحضر لتذكرنا بصورة «العصب» التى كانت «تيمن فى الوغا وتمضر» فى البيت الثامن عشر. فالصورتان تلتقيان على أساس واحد هو العدل الذى قرب مكانين متباعدين هنا، وألف بين جماعتين متناحرتين هناك.

نصل، بعد هذا، إلى نهاية مقطع الخلافة والقصيدة، فنتجاوز من هذه النهاية صورة «الفخر» الذى «يضل فى أيام» هذا البطل لكثرة دروب فضله وتشعباتها، كما نتجاوز «كثيره» الذى يراه «قليلاً» لنصل إلى البيت الأخير الذى رسم صورة مثلى للتحدى.

يبدو أبو تمام فى الصورة عنيف التحدى مما يثير أسئلة ثلاثة لا تغيب عن مثل تحديه هذا، هى:

- من يتحدى؟
- وبماذا يتحدى؟
- ولمن يتحدى؟

توجهنا الإجابة عن السؤال الأول إلى الليالى؛ فهى التى يتحداها الشاعر. إذا كان كل من الليالى والدهر والزمان يبدو خصماً للإنسان، فإننا فى هذه القصيدة أمام ثلاثة ألوان من الخطاب موجهة إلى هذا الخصم الأزلى. أما أولها، فكان وصف الشاعر للدهر «برقة الحواشى» فى بيت المطلع، وأما الثانى، فوصفه الزمان بالسكون فى البيت الثامن والعشرين. وأما الثالث، فتحديه الليالى فى البيت الأخير.

ورقة الدهر إن لم تكن توحى، فى موضعها، بتلطف متعال واستجابة متطامن، فهى ـ على الأقل ـ توحى بالمصالحة بين متعادلين أو متساويين. أما سكون الزمان، فيوحى بسكوته أمام عزم بطل حازم. وأما تحدى الليالى، فتطاول عليها ممن يثق بأنه قادر على قهرها وإذلالها. إنها

لوحة مسار الدوائر الوزنية في القصيدة

١ = مقطع الشتاء

٢ = مقطع الربيع

٣ = مقطع الخلاصة

الأشطار	الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثامنة	الدوائر
المجموع	١١	٧	٩	٢	١٩	٥	٥	٥	٦٤

خطابات ثلاثة تدرج فيها الشاعر من الضعف إلى القوة، ومن التطامن إلى التطاول، فبماذا كان تحديه؟

لعل عبارة «بعده» في الصورة تقودنا إلى الجواب. إنها أوحت بكل فضائل الخليفة السابقة التي تحول بوساطتها كل شئ من سيئ إلى حسن، وكل ظلام إلى نور. لقد أصبحت سلاح الشاعر الفعال الذي منحه الثقة بإمكان التغلب على ابتلاءات الليالي وصروفها في كل الأحوال. ولعل بناء الفعل «يبتلى» للمجهول أتى لغاية مهمة؛ ذلك لأن أوجه الابتلاء متعددة الفعل والفاعل، وأن التحدى عام لها جميعاً، لذا اقتضى الفعل فاعلاً مجهولاً لا مخصوصاً معلوماً.

بقي السؤال الأخير: لمن يتحدى؟ قد يكون الجواب سهلاً؛ لأن المتحدى له مذكور فهو المعسر. لكن إذا قرنا كلمة «المعسر» في نهاية البيت بالفعل «فليعسرن» في صدره، وجدنا أنفسنا أمام تبادل للمواقع والمواقف بين الكلمتين. أما المعسر فيتضمن معنيين متضادين في البيت:

أولهما أنه لم يعد معسراً وإنما أصبح موسراً بعد أن أصابه فضل الخليفة، سواء أكان يقطن «مبدى» أم في «محضر».

وثانيهما أنه بقى معسراً ولكن أمام صروف الليالى التى أرادته للعسرة، لكنه استعصى عليها وظل ابتلاؤه عسيراً.

وأما الليالى التى كان ابتلاء أعتى الناس عليها يسيراً، فلم تعد ـ بعد أن عمت فضائل الخليفة كل الناس وقوت من عزائمهم ـ تملك عزيمة موازية، لذا أصبح أيسر اليسير عليها عسيراً.

٤/أ

إن «معنى المعنى» هو الذى كان وراء تشابك الصور واتحاد الأهداف، وهو الذى كان وراء تشكل الإيقاع، كما قد رأينا في أكثر من مكان [٤٦]، وكما نرى في تشكيل الدوائر الوزنية في الرسم التخطيطي في الصفحة التالية [٤٧].

نظم الشاعر قصيدته على بحر الكامل مستغلاً من هذا البحر ثماني دوائر وزنية، جاء ترتيبها حسب توالي ورودها في القصيدة كما يلي:

الدوائـر	التفعيـــــلات	رموزها	عدد التكرارات في القصيدة
الأولى	متفعلن متفعلن متفاعلن	2.1.1	١١ مرة
الثانية	متفاعلن متفعلن متفاعلن	2.1.2	٧ مرات
الثالثة	متفاعلن متفاعلن متفاعلن	2.2.2	٩ مرات
الرابعة	متفاعلن متفاعلن متفعلن	1.2.2	٣ مرات
الخامسة	متفعلن متفاعلن متفاعلن	2.2.1	١٩ مرة
السادسة	متفعلن متفاعلن متفعلن	1.2.1	٥ مرات
السابعة	متفعلن متفعلن متفعلن	1.1.1	٥ مرات
الثامنة	متفاعلن متفعلن متفعلن	1.1.2	٥ مرات
مجمـــوع الأشطـــار		٦٤ شطـــراً	

يلاحظ أن الدائرة الخامسة (2.2.1) لها السيطرة؛ فهى تتفوق في عدد تكراراتها على غيرها، تليها الأولى، فالثالثة، فالثانية. أما السادسة والسابعة والثامنة، فتتساوى تكراراتها وهى تلى الثانية في الترتيب. أما الرابعة، فتكراراتها أقل الجميع.

لكن توزيع الدوائر عددياً في مقاطع القصيدة الثلاثة يختلف عن توزيعها العام في القصيدة كاملة، فالدائرة المسيطرة عددياً في القصيدة قد لا يكون لها السيطرة نفسها في كل المقاطع . ثم إن الدائرة التى تفوقت على غيرها في مقطع قد يتفوق عليها في مقطع آخر، وهكذا، كما سنرى في اللوحة التالية:

الدوائـر	مقطـع الشتـاء	مقطـع الربيـع	مقطـع الخلافـة	مجموع التكرارات
الأولى	٤	٥	٢	١١
الثانية	٥	٢	–	٧
الثالثة	٢	٣	٢	٤
الرابعة	١	–	٢	٣
الخامسة	٣	١٠	٦	١٩
السادسة	٢	–	٣	٥
السابعة	٢	١	٢	٥
الثامنة	١	١	٣	٥
مجموع الأشطار	٢٠	٢٢	٢٢	٦٤

فالدائرة الخامسة لم يكن لها السيطرة على المقطع الأول ـ مقطع الشتاء، لكن سيطرتها شملت المقطعين الآخرين: الربيع والخلافة. وكان تجمعها الكبير فى مقطع الربيع. ومع أنها تراجعت فى مقطع الخلافة، لكنها حافظت على تفوقها فيه. أما الدائرة الثانية التى كانت لها السيطرة على المقطع الأول، فقد تراجعت فى الثانى وغابت تماماً عن الثالث. أما الدائرة الأولى التى جاءت أعدادها فى القصيدة تالية فى الكثرة بعد الخامسة، فقد بدأت متقاربة العدد مع الثانية فى المقطع الأول ثم تفوقت عليها فى الثانى، لكنها فى الثالث تراجعت إلى نصف عددها فى الأول. أما الثالثة، فكان توزيعها بين المقطع الأول والأخير عكس الثانية، لأنها فى الأخير تضاعف عددها عما كان عليه فى الأول، ومثلها كان وضع الرابعة فى المقطعين، لكن الرابعة شاركت السادسة غيابها عن المقطع الثانى ـ مقطع الربيع. إلا أن السادسة فى المقطع الأخير تفوقت على نفسها فى الأول، أما السابعة فتساوى عددها فى الأول والثالث وقل عن ذلك فى الثانى. وأما الثامنة فكانت فى الثالث متفوقة على نفسها فى الأول والثانى.

ما يستخلص من هذا التوزيع العددى للدوائر فى القصيدة، وكذلك فى المقاطع، هو أنه توزيع داخلى خاص لدوائر هذا البحر فى هذه القصيدة، وهو توزيع يستحيل أن نجده يتكرر فى قصيدة أخرى على البحر نفسه لا عند الشاعر ولا عند غيره. ويقودنا هذا إلى استنتاج أن لكل قصيدة إيقاعها الخاص المتولد من نمط التوزيع الداخلى لدوائر بحرها كماً وكيفاً. ويتدخل فى هذا التوزيع ـ كما أعتقد ـ تجربة الشاعر الخاصة التى تنقلها قصيدته، بما فى هذه التجربة من مشاعر وأفكار ومواقف تستدعى إيقاعاتها الموسيقية الخاصة.

بناء على هذا، اختلف توزيع الدوائر الوزنية داخل المقاطع الثلاثة، بل إن هناك اختلافاً فى التوزيع داخل كل مقطع حسب اختلاف المواقف أو النبضات الشعورية والفكرية، وسأحاول تتبع أهم ما فى ذلك من خلال العودة إلى لوحة مسار الدوائر فى الرسم التخطيطى السابق، مستغنياً بذلك عن إعادة توزيع الدوائر على المواقف الداخلية لكل مقطع فى لوحات مستقلة.

نلاحظ من خلال الفحص الدقيق للوحة أن البناء الإيقاعى للقصيدة يتسم بالتركيب التداخلى الذى يميل ناحية التعقيد لكثرة الرءوس المدببة عمودياً (/\/\ ) فى تذبذبها بالقياس إلى الرءوس الممتدة أفقياً (___/‾‾‾). وإذا اعتمدنا إيقاع نبضات القلب استنتجنا أن الشكل الذى تزيد فيه الرءوس المدببة يدل على شدة الانفعال.

٤ / ب

المقاطع الثلاثة حسب تلك اللوحة تؤلف داخل الشكل الواحد المتكامل للقصيدة ثلاثة أشكال مختلفة. فبينما بدت حالة من القلق وعدم الاستقرار على شكل مقطع الشتاء مجسدة فى عدم التركيز على دائرة واحدة، أخذ شكل مقطع الربيع يميل إلى الاستقرار. وقد تمثل ذلك فى الحركات الإيقاعية المتبادلة بين الدائرة الأولى والدائرة الخامسة، وفى استمرار الدائرة الخامسة ثلاثة تكرارات متواصلة فى وسط المقطع تقريباً. لكن بداية المقطع شهدت نقلة بعيدة من الدائرة الثانية إلى الثامنة ثم استمرت الدوائر بين الثامنة والخامسة لفترة، وبعد ذلك عادت إلى التذبذب بين الخامسة والأولى حتى نهاية المقطع. وقد يعنى هذا أن بداية المقطع كانت متأثرة بالقلق الذى وجدناه فى مقطع الشتاء، ثم أخذت تميل بعد ذلك إلى الاستقرار والتردد بين دائرتين فقط.

أما مقطع الخلافة، فإن نظرة عجلى إلى الشكل الذى رسمته حركات دوائره تنبئنا بأنه شكل يجمع بين الشكلين السابقين: ففيه حركات إيقاعية فى القمة، فالدائرة الثامنة فيه ـ مثلا ـ يفوق عدد ورودها عدده فى المقطعين السابقين، لكننا نرى ـ مقابل ذلك ـ أن الدوائر التى ترددت وشكلت رؤوساً ممتدة أفقياً يفوق عددها عدد مثيلاتها فى المقطعين السابقين أيضاً. إن هذا يعنى أن المقطع الأخير يصدر نغمة إيقاعية توحد بين نغمات تتردد فى المقطع الأول والثانى. وإذا تذكرنا ما قلناه فى أثناء تحليله: إن جميع الخيوط المعنوية المتشابكة فى المقطعين الأولين تجمعت فيه، أصبحنا على قناعة من أن المعنى والإيقاع الوزنى كانا متجاوبين ومنسجمين فى المقاطع الثلاثة جميعها.

كان ذلك فى علاقة أشكال المقاطع إيقاعاً ومعنى. فعلى الرغم من أن كل مقطع ذو شخصية خاصة، فإنه ـ مع ذلك ـ يلتقى مع غيره فى إطار من التعدد والوحدة. وإذا تقدمنا خطوة أخرى ففحصنا كل مقطع، وجدنا أنه مبنى على أساس الاختلاف والاتفاق إيقاعاً ومعنى أيضاً، وذلك حسب الاتفاق والاختلاف فى المواقف النفسية.

فالمقطع الأول يحوى خمسة مواقف نفسية كانت وراء تشكيلات إيقاعية متعددة ضمن الشكل الواحد الموحد لها. أما الأول، ففى البيت الأول أو الدائرتين الأولى والثانية، وهو موقف نقل فرحة عامة بانقلاب حياة الناس إلى الأحسن. وأما الثانى، فالجمع بين فاعلية الشتاء وتضحية القائد لتوفير رزق الناس وبهجة نفوسهم، لذا، بدأت الدوائر متوترة تتباعد حتى وصلت إلى الدائرة السابعة. لقد عادت من السادسة إلى الأولى، لكنها ارتدت مبتعدة إلى السابعة. وأما الموقف الثالث، فالتعقيد النفسى الذى واكب تعقيد تركيب البيتين اللذين تناوب فيهما المطر والصحو المواقع والصفات. لقد انطلق إيقاعهما من الدائرة الثانية وصعد إلى القمة عند الدائرة الثامنة التى لم يصل إليها أى إيقاع فى المقطع سواه. وأما الموقف الرابع، فبهجة الإنسان بالخير والجمال الذى صنع له أو الذى صنعه بنفسه. وقد سجل شكله الإيقاعى تراجعاً نحو الاستقرار، وبدا كأنه يمهد السبيل إلى التوافق الإيقاعى فى ترديد الدائرة الأولى والثانية ورسمهما خطين متوازيين. إن إيقاعهما أعاد إلى الأذهان بداية المقطع الذى ابتدأ بالدائرتين نفسيهما فتآلفت البداية مع النهاية على ترجيع صوتى واحد.

أما المقطع الثانى ـ مقطع الربيع ـ فقد شهد فى بداية المواقف مقابلات متضادة. لذا، بدأ متوتراً متباعد الدوائر، ولا يستبعد تأثير القلق فى مقطع الشتاء على حركة إيقاعه المتوتر فى البداية، لكن دوائره بدأت تتراجع ليصبح مجالها ابتداء من الشطر السابع والعشرين بين الدائرة الخامسة والأولى. وحين نعود إلى المواقف النفسية المصاحبة، نجد أن الشاعر انشغل أولا بالموازنة بين الإنسان ومظاهر الطبيعة، ثم أتبع ذلك بالموازنة بين أشياء الربيع وأشياء الحياة وبخاصة تحولات الألوان. وكانت تلك الأشياء فى توازنها تردد إيقاعات متقاربة ومتبادلة المواقع كما يبرزها الشكل المتوازن والمنسجم، بخاصة فى نهايته.

أما المقطع الثالث ـ مقطع الخلافة ـ ففيه أربعة مواقف: أولها موازنة بين فعل الربيع وفعل الإمام، لذا كان إيقاع هذا الموقف مؤلفاً من شكلين متوازيين: أحدهما فى الدوائر القريبة يتردد بين الثالثة والأولى. وثانيهما فى الدوائر البعيدة يتردد بين الخامسة والثامنة، وقد غلب على الشكل الأول الامتداد الأفقى، بينما غلب على الثانى التذبذب العمودى. وثانى المواقف مواجهة الخليفة لحوادث الخلافة باقتدار، أما الشكل الإيقاعى لهذا الموقف، ففريد فى تشابه خطوطه الممتدة، ولعله شكل ينسجم مع وحدة الذات وتفردها فى القدرة. وثالث المواقف حديث عن الأمان ونتائج الجهد وشكله مختلط من الرءوس المدببة والأفقية. ورابع المواقف هو موقف التحدى والموازنة بين البطل وغيره، وقد امتد شكله الإيقاعى إلى القمة، ثم انحدر ليستقر هادئاً يتردد عند الدائرة السادسة.

٤/حـ

كانت تلك محاولة لفحص التطابق بين الشكل الإيقاعى ومصدره النفسى والفكرى أو ما أسميته بالموقف. بقى ملاحظة عامة ندركها من خلال التدقيق فى لوحة مسار الدوائر، ولوحة ترتيب ورود الدوائر فى القصيدة.

كنا اعتمدنا فى الترتيب التصاعدى للدوائر أولية ورود كل منهـا؛ أى أن الدائرة الأولى هى أول دائرة فى الشطر الأول من البيت الأول، تليها الدائرة الثانية المخالفة لها فى أى شطر آخر يلى. وقد اتخذنا هذه القاعدة أيضاً أساساً لترتيب التفعيلات؛ فـ «متفعلن» هى أول تفعيلة من أول دائرة لذلك أخذت الرقم (١) بينما «متفعلن» هى التفعيلة التى تلت الأولى لذلك أعطيت الرقم (٢). من الملاحظ، حسب هذا الترتيب فى القصيدة، أن الدوائر الثلاث الأخيرة تتعاكس فى ترتيب تفعيلاتها مع الدوائر الأولى: الثامنة مع الأولى، والسابعة مع الثالثة، والسادسة مع الثانية، والخامسة مع الرابعة (انظر رموز الدوائر فى لوحة ترتيبها). ومثل هذا التعاكس

الإيقاعى يمنح القصيدة نغمات إيقاعية تتجاوب أصداؤها بين القاعدة والقمة من الشكل المرسوم، كما يلاحظ أن الدوائر الثلاث الأخيرة فى القمة تتساوى فى عدد إيقاعاتها (خمس تكرارات لكل واحدة)، بينما وردت معاكساتها من الدوائر الأولى على غيرما ترتيب. كأنما التعدد ينتهى إلى انتظام، والاختلاف يقود إلى اتفاق. أما الدائرة الرابعة ومعاكستها الخامسة، فمتباعدتان فى عدد التكرارات لكن ورودهما فى وسط الشكل يمنحها قدرة التوزيع إلى القاعدة والقمة. أما الرابعة، فكان الانطلاق منها نحو القمة فى مقطع الخلافة، وهذا وضع ينسجم مع الاتجاه العام الذى اتخذته الأشكال الإيقاعية للمقاطع الثلاثة؛ أعنى اختلاف مقطع الشتاء عن مقطع الربيع فى الشكل الإيقاعى، ثم تأليف مقطع الخلافة الذى يجمع بين نمطى الشكلين السابقين، على أساس أن خيوط المعنى ومعنى المعنى للقصيدة تتجمع فيه.

نستنتج مما سبق أن مسار الدوائر الوزنية داخل القصيد شكل قاعدة إيقاعية خاصة، وأن المعنى بمستوياته المتعددة والمختلفة كان وراء تشكيل تلك القاعدة، وفى هذا دليل عملى على صحة الأقوال النقدية التى تربط بين الوزن والمعنى كقول صاحبى نظرية الأدب:

«لا يمكن تجاهل معنى النظم فى نظرية للأوزان... ونحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين فى مجمل العمل الفنى، وليس بمعزل عن المعنى»(٤٨).

الخاتمة

كانت قصيدة «الربيع» لأبى تمام إذن تشكل مساحة لتفاعل خلاق بين أشياء مختلفة ومختلطة، انبثقت من تزاوج علاقاتها، وتشابك خيوطها معان غائرة الجذور، متعالية السموق. أما المعنى الكبير الذى كانت تلتف حوله، وتلتقى عنده، فهو «بطولة القيادة» بكل أبعادها. لذا كان بطل الشاعر (المعتصم) يتحرك خفية فى مقاطع القصيدة الثلاثة، وكان له فى كل منها موقع خاص من البطولة:

فهو فى المقطع الأول: يشخص بطولة الشتاء فى العمل المنتج، والفداء النموذج، وبطولة المطر فى العزم والحزم، وهو فى المقطع الثانى يماثل الربيع فيغدو بطل السناء والضياء، والتآلف والانسجام بين الناس أفراداً وجماعات.

وهو فى مقطع الخلافة البطل الأسمى والأهدى، والأقدر والأعدل والأكمل، لذا كان مقطع الخلافة جامعاً لكل البطولات السابقة.

كانت كلمات الشاعر فى المقاطع الثلاثة تتعانق صورها، وتتساند إيحاءاتها وتتناغم إيقاعاتها فوق رقعة القصيدة؛ مؤلفة نسيجاً متناسق الخطوط، متناسب الألوان، موحد الأشكال والرسوم والإيقاعات.

الهوامش :

(١) R. Barthes, **Image- Music - Text,** Essays selected and translated by Stephen Heath, Fontana- Britain, 1979, p. 146

(٢) جون كوين: **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٣٠.

(٣) انظر فصل «الشعر والحقيقة» من كتاب غراهام هو: **مقالة فى الأدب**، ترجمة: محيى الدين صبحى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٣ ص ص ١٩٢ ـ ١٠١، وانظر أيضاً كتاب: **فى الشعرية**، لكمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧ ص٢٠ وما بعدها.

(٤) ابن رشيق، **العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ١٩٦٣، جـ٢ ص٦١.

(٥) انظر فى قيمة القراءة الكتب التالية:

- **الشعرية**، تودوروف، ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٧، ص ص ٨ ـ ٢١.
- **قصيدة وصورة**، عبد الغفار مكاوى، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٧، ص ٧، ٢٢.
- **الخطيئة والتكفير**، عبد الله الغذامى، النادى الأدبى الثقافى، جدة، ١٩٨٥، ص ص ٧٥ ـ ٧٦.
- **فى معرفة النص**، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٥، ص ٥.
- **نقد النص**، على حرب، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٣، ص ص ٢٠ ـ ٢٢.

(٦) T.S. Eliot, **The Frontiers of Criticism** (In English Critical Essays, Twentieth century), London, Oxford University Press 1985, p. 48.

(٧) انظر كتاب: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: أحمد مصطفى المراغي، دار المكتبة العربية، القاهرة ١٩٥٠، ص١٧١.

(٨) انظر كتاب: Ritchards and Ogden, **Meaning of Meaning,** London, 1953.

وكتاب **بناء لغة الشعر**، ص ٢٢٨.

(٩) **ديوان أبي تمام** بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٠، جـ٢ ص ص ١٩١ ـ ١٩٧.

(١٠) انظر «طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحتري ـ دراسة نصية» في **حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية**، بجامعة قطر، العدد الخامس عشر لعام ٩٣/٩٢، ص ص٦٣ ـ ١٠٥.

(١١) إليزابيث درو، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة: محمد إبراهيم الشوس، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١ ص١٢٨.

(١٢) شرح **ديوان أمية بن أبي الصلت**، تحقيق: سيف الدين الكاتب ورفيقه، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٠، ص٥٧.

(١٣) **القاموس المحيط**، لمجد الدين الفيروزبادي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩١٣ مادة (دهر).

(١٤) **ديوان أبي تمام** ،ج١، ص٥٨، وما بعدها.

(١٥) **العمدة في محاسن الشعر**، وآدابه، ونقده، لابن رشيق القيرواني، ج١، ص٢٣٣.

(١٦) انظر: **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، القاهرة ط٣ مادة (حاشية).

(١٧) **الشعرية**، لتودوروف ص٣٨.

(١٨) ج. م. جويو، **مسائل فلسفة الفن المعاصر**، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٤٨، ص٦١.

(١٩) انظر: **طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحتري**، ص٦٨.

(٢٠) انظر كتابي: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، نشر جامعة اليرموك، الأردن ١٩٨٠، ص ص١٠٥ ـ ١٢٢.

(٢١) **مسائل فلسفة الفن المعاصر**، ص٢١٧.

(٢٢) آية رقم ٣٠ من سورة «الأنبياء».

(٢٣) **القاموس المحيط**. مادة «الوبل».

(٢٤) انظر: هامش رقم (١) من **ديوان أبي تمام**، ج٢، ص ١٩٢.

(٢٥) انظر: **المعجم الوسيط**. مادة غاث: (الغوث)، وغاث: (الغيث).

(٢٦) ديوانه، ج٣، ص٢٠٠.

(٢٧) نفسه، ج١، ص ٧٣.

(٢٨) انظر: شرح البيت في ديوان الشاعر ج٢ ص١٩٢ وما بعدها.

(٢٩) **المعجم الوسيط**، مادة (عذر).

(٣٠) تولى المعتصم الخلافة في منتصف عام ٢١٨هـ في التاسع عشر من رجب. انظر كتاب **الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية**، لمحمد بن علي بن طباطبا، تحقيق محمد عوض إبراهيم، وعلي الجارم، مطبعة المعارف بمصر، ١٩٢٣ ص٢٠١، ٢٠٩، وانظر أيضاً كتاب **تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي** لحسن إبراهيم حسن، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٤، ج٢، ص٧٥.

(٣١) انظر: **طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحتري**، ص ٨٦.

(٣٢) انظر تفسير ريتا عوض للتثنية في قول امرئ القيس «قفا نبك» في كتابها: **بنية القصيدة الجاهلية**، دار الآداب، بيروت ١٩٩٢ ص١٨٤ وما بعدها.

(٣٣) نفذ أبو نواس ـ كما نعلم ـ من كون الأطلال سمة العصر الجاهلي القديم، إلى جعل الخمر صفة العصر الجديد ـ العصر العباسي. فقال:

صفة الطول بلاغة القدم   فاجعل صفاتك لابنة الكرم

انظر **ديوان أبي نواس**، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٥٣، ص٥٧.

(٣٤) انظر في هذا المعنى تحليلاً لقصيدة أبي دؤاد الإيادي الرائية في كتابي: **الصورة في النقد الشعري**، دار العلوم بالرياض، ص ص ١٣٦ ـ ١٤٠.

(٣٥) انظر: **طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحتري**، ص ٨٢.

(٣٦) **قاموس المحيط**، مادة «فقع».

(٣٧) لقمان، آية ٢٠.

(٣٨) البقرة، آية ١١٧.

(٣٩) الشورى، آية ١٩.

(٤٠) الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ط. ثانية جـ٨ ص٨٩.

(٤١) الأنبياء، آية ٧٣.

(٤٢) **تاريخ الإسلام**، جـ٢، ص ٢٥٦.

(٤٣) شوقي ضيف، **العصر العباسي الأول**، دار المعارف بمصر، ص ٢٠.

(٤٤) البقرة، آية ٢٥٧ .

(٤٥) إبراهيم، آية ١ .

(٤٦) أعنى بتشكل الإيقاع: حركة الأصوات المنظمة داخل الدائرة الوزنية ومن ثم الدوائر التى تؤلف إيقاع القصيدة أو موسيقاها فى شكل للحركة متصور التنظيم. ذلك لأن الإيقاع ـ كما عرفه أفلاطون وغيره ـ «هو طريقة تشكيل الحركة المتدفقة وصياغتها فى قالب أو صورة محددة... تجمع بين الحركة والتنظيم معاً بحيث تكون الحركة تعبيراً عن عنصره الذهنى والروحى». انظر: فؤاد زكريا، **مع الموسيقى**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٦، ص٦١ وما بعدها.

(٤٧) راجع فى معنى «الدائرة الوزنية»، كتابى **الصورة الفنية فى شعر أبى تمام** ص ص ٢٢ ـ ٢٤١، وأعنى بها اختصاراً: الشكل الإيقاعى الذى تتخذه تفعيلات البحر الواحد فى شطر البيت الواحد من القصيدة على أساس أن الشطر هو محور البناء الموسيقى للقصيدة.

(٤٨) **نظرية الأدب**، رينيه ويليك وأوستن وارن، ترجمة: محيى الدين صبحى دمشق ١٩٧٢، ص٢٢.
وانظر فى علاقة الوزن بالمعنى كتاب **مسائل فلسفة الفن المعاصر** لجان مارى جويو، ترجمة: سامى الدروبى، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٥، ص ص ٢١١ - ٢٢٠.

التوجيه المُعجز المُسهر
دراسة حول عناصر الإشكال الدلالى فى شعرية المتنبى

سعود بن دخيل الرحيلى*

لا مبالغة فى القول إن ديوان المتنبى كان قد شكل أكبر أكاديمية شعرية تربت فيها أجيال الشعراء العرب إلى يومنا هذا. ولقد كان أبو العلاء المعرى من أقدم تلاميذ هذه المدرسة وأبرزهم وأشدهم حبا لمعلمها. وهو حب يفصح عنه كتابه الذى ألفه فى شعر المتنبى وسماه (معجز أحمد)[1]. هذه العبارة العنوانية تتضمن تورية أو إيهاما قائما على المفارقة بين معجز النبى أحمد ﷺ ومعجز المتنبى أحمد[2]. فكأن المعرى أراد أن يسم كتابه بعنوان فيه دلالة على فهمه العميق لطبيعة شعر المتنبى الذى يقوم على التورية أو التوجيه من خلال تلحيف الدلالة العميقة بدلالة سطحية إيهامية. فما القيمة الجمالية المحتملة للتغطية أو التلحيف فى القول الشعرى؟ يرى عبد القاهر الجرجانى أن النفس البشرية بطبيعتها مولعة بالكشف عن المغطى الذى لا ينال إلا بعد الطلب والمكابدة، ويمثل لهذا الضرب من المعانى بـ «الجوهر فى الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وبالعزيز المحجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه»[3]. ويؤكد النقد الحديث صحة هذه القاعدة حين يقرر أن الغموض الإيجابى عنصر أصيل فى شعرية الشعر[4]، وأن النص الجيد نص إشكالى يحرض الذهن ويتحداه ويدفعه إلى التأمل ويثير فيه الرغبة فى الكشف عما خفى واستتر من ظلال المعنى ودلالاته. وحين يعمل المتلقى ذهنه فى الكشف عن تلك الدلالات الخفية والمرامى البعيدة عن التسطيح والابتذال والمباشرة، تتحقق المتعة الفنية لديه ويصل إلى درجة من الرضا والارتياح النفسى[5].

ولعل هذه السمة البارزة فى شعر المتنبى هى التى جعلت الأدباء واللغويين يسهرون فى القبض على شوارده التى يتصيدونها تصيدا ويجدون متعة فى ممارسة هذه الرياضة الذسنية الدلالية. بذلك الشطر الذى يقول فيه «ويسهر الناس جراها ويختصم»، يؤكد المتنبى نفسه قيام شعره على الإشكال الدلالى، وهو إشكال لاحظه القدماء فى حينه ووقفوا عنده طويلا وأطلقوا عليه فى مؤلفاتهم مصطلح «المشكل» أو «أبيات المعانى»، فإذا كان النص الشعرى الجيد نصا إشكاليا مفتوحا على دلالات عدة محتملة، فإن هذه الإشكالية تقع فى صميم شعرية المتنبى، ولا يكاد يضاهيه فيها أحد من شعراء العربية قديما. وبالنظر فى ديوانه وفى مؤلفات القدماء

* كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

حول مشكله وأبيات معانيه، يمكن أن نحدد أصلين جوهريين لهذا الإشكال فى شعره هما: المذهب الكلامى والتوجيه الدلالى.

ومن استقراء شعر المتنبى، يمكن تحديد المذهب الكلامى بالقول إنه يتضمن فى جانب منه عملية جدلية فى اللغة قائمة على الوعى المكثف بعلاقات التجانس والتضاد والتجاور والتناظر بين أجزاء الكلام فى شطرى البيت، كما يتضمن فى جانبه الآخر القول الشعرى القائم على الاستدلال والتعليل والتمثيل، وينتج عن هذه العملية الجدلية فى الحالتين مفارقات ومبالغات طريفة ومدهشة على مستوى التعبير والتفكير. والمذهب الكلامى من هذا المنظور يمثل أقصى تجليات علم الكلام والفلسفة فى اللغة الشعرية، وتمثل صورته التامة التى وصل إليها فى شعر المتنبى مرحلة التشبع فى تطور الأسلوب البديعى. والحقيقة أن الإشكال الدلالى المتعلق بالمذهب الكلامى بنوعيه باب واسع فى شعر المتنبى، وعنصر أصيل فى الخصومة التى دارت حوله. ونظرا لسعة انتشار المذهب الكلامى فى شعر المتنبى، فإنه يستحق أن تفرد له دراسة مستقلة. وسنكتفى هنا بعرض طائفة مختصرة من أمثلة أبيات المعانى التى يشكل المذهب الكلامى بوجهيه أساس الإشكال الدلالى فيها، ولن نناقش الأمثلة حتى لا تخرج هذه الدراسة عن الدائرة النقدية التى تقيدت بحدودها فى العنوان.

فمن الضرب الأول المذهب الكلامى القائم على كثافة الجدل فى الاستخدام اللغوى، البيت التالى المبنى على مفارقة «الزيادة التى تنقلب نقصا»:

متى ما ازددت من بعد التناهى
فقد وقع انتقاصى فى ازديادى[٦]

ويقوم البيتان التاليان على تكثيف التضاد فى ثنائية العلم والجهل:

ومن جاهل بى وهو يجهل جهله
ويجهل علمى أنه بى جاهل
ويجهل أنى مالك الأرض معسر
وأنى على ظهر السماكين راجل[٧]

ويقول فى الغلو بالتعبير عن شجاعة الممدوح وإقدامه وحزمه:

مع الحزم حتى لو تعمد تركه
لألحقه تضييعه الحزم بالحزم
وفى الحرب حتى لو أراد تأخرا
لأخره الطبع الكريم إلى القدم
عظمت فلما لم تكلم مهابة
تواضعت وهو العظم عظما على عظم[٨]

ويقول عن عطايا الممدوح الذى تشرفت بوجوده مدينة منبج:

نقم على نقم الزمان تصبها
نعم على النعم التى لا تجحد
أرض لها شرف سواها مثلها
لو أن مثلك فى سواها يوجد
قطعتهم حسدا أراهم ما بهم
فتقطعوا حسدا لمن لا يحسد[٩]

وهناك ضرب آخر من المذهب الكلامى لا يقوم تماما على كثافة الجدل فى الاستخدام اللغوى، كما فى الأمثلة السابقة، ولكنه على أية حال يمثل عملية جدلية على مستوى الفكر، قائمة على طرافة الربط بين الأشياء من خلال الاستدلال والتعليل والتمثيل. وهذا الضرب هو الذى يقصده البلاغيون حين يستخدمون مصطلح «المذهب الكلامى»[١٠]. ومن أمثلته المختارة هنا ما يلى:

يقول المتنبى فى مواساة رجل مريض معللا اختيار الحمى لجسمه:

لا تعذل المرض الذى بك، شائق
أنت الرجال وشائق علاتها
ومواطن الحمى الجسوم فقل لنا
ما عذرها فى تركها خيراتها[١١]

ويقول فى الرثاء معللا وفاة رجل كريم:

أعـدى الزمـان سـخـاؤه فـسـخـا بـه
ولقـد يكون بـه الزمـان بخـيـلا[١٢]

ويقـول فى التـمـثـيل لتحوله بسلك العـقـد المحتجز عن ملامسة الجسد الناعم:

أراكِ ظننت السلك جسمى فعقته
عليكِ بدر عن لقـاء الـتـرائب[١٣]

لعل هذه الأمثلة تظهـر كـيف كـان المتنبى يصـدر فى أساس رؤيته عن موقف جدلى فلسفى، ولابد لهذا الموقف الفكرى أن يتـجـسـد فى الـتـعـامل مع اللغـة الـشـعـرية التى أصبحت بدورها لغة جدلية قائمة على كثافة التجانس والتضاد، كما يتجسد فى طرافة الربط بين الأشياء من خلال دقة الاستدلال والتعليل والتمثيل. ويظهر من هذه الأمثلة أن خطاب المذهب الكلامى بنوعيه خطاب إشكالى بطبعه، لأن الدلالة المركبة على كثافة الجدل ودقة الفكر لا تكشف عن وجهها ولا تسلم نفسها إلا بعد الطلب والمكابدة على حد تعبير الجرجانى. هذا النوع من الخطاب الشعرى يتضمن خروجا جذريا على طبيعة النظم الشفهى التلقائى التى لاحظها الجاحظ حين قال: «وكل شئ للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة»[١٤]. ومع أن هذه الملاحظة متعلقة بالأدب الجاهلى، لكنها بالغة الدلالة على ما أصاب لغة الشعر العربى من تطور أو تحول سببه دخول الفلسفة والجدل إلى ميدان الشعر. إن سيطرة المذهب الكلامى على الشعر هو الذى فيما يبدو جعل المتنبى نفسه يقول: «أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحترى»[١٥]، ولا يخفى أن الحكمة كانت فى القديم تعنى الاشتغال بالفلسفة والطب. لقد تطور الخطاب الشعرى فى الأعصر العباسية بسبب دخول الفلسفة إلى ميدانه، فى حين ظل الذوق العربى عموما محافظا على سننه القديم ينشد البساطة والوضوح وقرب المأخذ ولا يقدر الجمال الذى لا يكشف عن وجهه ولا يستسلم إلا بعد الطلب والمكابدة، وهو الأمر الذى أحدث خللا وإشكالا فى العلاقة بين المرسل والمتلقى. ونخلص من هذا كله إلى القول بأن انتشار المذهب الكلامى يشكل أحد العناصر الجوهرية فى الإشكالية المسهرة التى يطرحها شعر المتنبى.

ومما له علاقة وطيدة بإشكالية الدلالة فى شعر المتنبى، إلى جانب المذهب الكلامى، ظاهرة أسلوبية متعلقة بوجود طبقات ومستويات دلالية عدة ليس فى الكلمة المفردة ولاالعبارة وحسب، بل فى المقطع وفى القصيدة كلها أحيانا. وهى ظاهرة محيرة إذا ما قيست بالمصطلح البلاغى التقليدى، لأننا قد لا نجد فى التسميات والتعريفات البلاغية ما يشملها تماما. هناك فى الواقع أداة بلاغية تسمى «الاستخدام» الذى يعنى استخدام الكلمة المفردة لتؤدى معنيين محتملين كليهما بالدرجة نفسها، وهو يختلف عن التورية التى يكون فيها أحد المعنيين قريبا غير مراد والآخر بعيدا هو المراد. والحقيقة أن التورية والاستخدام معا هما أقرب المصطلحات البلاغية لمفهوم الظاهرة الدلالية التى نحن بصدد الكشف عنها. ولكن المشكلة هنا أن التورية والاستخدام ينحصر مدلولهما فى الكلمة المفردة ولا يتعداها إلى الدلالة المركبة فى الدائرة الأوسع التى تشمل البيت والمقطع والقصيدة، فهما إذن يفسران جزءا من الظاهرة وليس الظاهرة كلها. وقد أدى النظر فى كتب البلاغة إلى العثور على مصطلح «التوجيه». وهو مصطلح يتسم مدلوله عند الأدباء والبلاغيين بالاضطراب وعدم الدقة. فنحن نرى الثعالبى يستخدمه بصورة أولية فى معرض حديثه عن محاسن المتنبى وبدائعه، وذلك حين يقول: «ومنها المدح الموجه كالثوب له وجهان مامنهما إلا حسن»[١٦]. ويتضح من الأمثلة التى أوردها أنه يقصد بهذه العبارة تعضيد المدحة فى الشطر الأول من البيت بمدحة أخرى فى الشطر الثانى رديفة لها ومترتبة عليها[١٧]. ويقول أبو القاسم الأصفهانى عن أوائل الكافوريات: إن مقدماتها موجهة إلى الاشتياق لسيف الدولة والتحسر على فراقه[١٨]. والتوجيه والإيهام عند أسامة بن منقذ اسمان مرادفان للتورية تماما[١٩]. أما الخطيب القزوينى فيعرف التوجيه بقوله: «هو إيراد الكلام محتملا لوجهين مختلفين كقول من قال للخياط الأعور: «ليت عينيه سواء»[٢٠]. فنحن لا ندرى أهو يدعو له أم يدعو عليه، أهو يتمنى أن تكون عينه غير المبصرة

مثل عينه المبصرة أم يدعو عليه بالعمى في عينه الأخرى؟ ويبدو أن هذا التقابل المحتمل بين الدعاء له والدعاء عليه هو الذى جعل الأدباء يستخدمون هذا المصطلح للدلالة على احتمال النقيضين بالذات، كما فى الكافوريات التى قرأوها على أساس محتمل الضدين، أى أن دلالة الهجاء متضمنة فى عبارة المدح الظاهرى[٢١]. والتوجيه بهذا المفهوم يعنى انصراف الخطاب الشعرى عن وجهه الظاهر إلى دلالة ضمنية أعم وأشمل من التورية والاستخدام، لأن مدلوله لا ينحصر فى الكلمة المفردة. ولغرض هذه الدراسة، سوف نستخدم مصطلح «التوجيه» للإشارة به إلى احتمال وجهين أو أكثر لدلالة الخطاب الشعرى من غير أن نشترط أن يكون الوجهان نقيضين. وقد نحدده بصورة أكثر انطلاقا من استقرائنا لخصوصية توظيفه واستخدامه عند المتنبى بالقول: إنه يتضمن ثنائية دلالية قائمة على انصراف الخطاب الشعرى عن وجهه الظاهر أو المفترض إلى وجه آخر غير ظاهر وغير مفترض، وهو أسلوب يتعدى الكلمة المفردة والعبارة ليشمل المقطع والقصيدة بكاملها أحيانا. أما التوجيه المتعلق بازدواجية الدلالة أو تعددها فى الكلمة المفردة والعبارة القصيرة، فقد تناوله القدماء ضمن مباحث التورية والاستخدام، كما تناولوه فى شرحهم للمشكل من أبيات المعانى عند هذا الشاعر. ولهذا سوف ينصرف النقاش فى الصفحات القادمة إلى المستويات التى لم تبحث من أسلوب التوجيه. أما ما تناوله القدماء، فسنكتفى منه بمجرد التمثيل المختصر والتعليق الموجز، متخذين منه مدخلا للمستويات المهمة التى لم يتطرق إليها البحث القديم. فمن أوضح الأمثلة على التوجيه فى الكلمة المفردة لفظة «التوحيد» فى البيت التالى الذى يبدو أن دلالته أثارت نقاشا طويلا قديما وحديثا[٢٢]:

يترشفن من فمى رشفات
هن فى فيه أحلى من التوحيد[٢٣]

التوحيد نوع من التمر مازال معروفا بهذا الاسم فى بعض مناطق الجزيرة العربية. ولكن الكلمة تعنى أيضا الوحدانية الإلهية، كما تعنى المرة الواحدة فى مقابل الرشفات المتعددات. فهل المراد هنا أن هذه الرشفات أحلى فى فمه من حلاوة التمر، أم أنها أحلى من حلاوة الإيمان بالوحدانية على سبيل الغلو فى التعبير عن اللذة، أم تراه يقصد أن هذه الرشفات المتعددة أحلى من حلاوة الرشفة الواحدة أو أحلى من الاكتفاء بالرشف من امرأة واحدة؟ الحقيقة أن هذه الدلالات الأربع كلها محتملة ومتضمنة فى الكلمة بالدرجة نفسها، ومن يصر على حصرها فى دلالة واحدة لا تتعداها أو أنها محتملة أكثر من غيرها يصدر عن قصور فى فهمه طبيعة الشعر عموما وشعر المتنبى على وجه الخصوص. لقد أطلق المتنبى لفظة «التوحيد» من عالقها وفجر فيها طاقاتها التعبيرية من خلال توجيهها إلى كل دلالاتها المعجمية والثقافية والاجتماعية. وبهذا الاكتناز فى دلالة الكلمة، يكون المتنبى قد ورط الذوق التقليدى المعتاد على حصر الدلالة فى مدلول واحد، وجعل الناس يسهرون ويختصمون فى مرامى شعره. والحقيقة أن بعض أبيات المعانى المشكلة تجرى على هذا المثال من التوجيه فى الكلمة، ولهذا قالوا إن المتنبى أول من وسع باب التورية[٢٤]. أما فيما يتعلق بالتوجيه الدلالى فى التركيب النحوى أو العبارة الشعرية، فقد نكتفى فى التمثيل عليه بالمطلع التالى:

أحيا وأيسر ما قاسيت ما قتلا
والبين جار على ضعفى وما عدلا[٢٥]

يقول ابن سيدة فى شرحه الدلالات المتعددة فى الشطر الأول:

«يجوز أن يكون أراد: أحيا وأيسر ما قاسيته ما قتلنى، أو ما من شأنه أن يقتل؛ وإذا كان أيسر ما قاسيته قاتلا، فما ظنك بأكثره وأشده. وهذا على وجهين: إما أن يكون تعجب من ذلك فقال: أنا فى حال حياة، وأقل ما قاسيته قاتل! وإما أن يكون طمع بالحياة فأنكر ذلك فقال: كيف أحيا مع هذه الحال؟ فهذان وجها الاستفهام. وقد يكون (أحيا) خبرا، أى أنا أحيا وهذه حالى،... وقد يكون (أحيا) اسما يدل على المفاضلة، أى: أثبت لحياتى ما قتل، وهذا غلو وإفراط، لأنه إذا كان ما قتله أثبت شئ لحياته، لم يبق ما يوجب الموت»[٢٦].

ونضيف أن مما يرشح الدلالة على المفاضلة أن «أحيا» قد عطف عليه اسم مفاضلة آخر هو «أيسر»، فكأن الاسمين متوازنان من الناحية الصرفية، مع أن دلالة المفاضلة إيهامية في الأول وحقيقية في الثاني. والواقع أن ابن سيده قد قدم قراءة جيدة في فهمه احتمالات دلالة التركيب النحوي في هذا البيت، فهو قد أورد الاحتمالات كلها تقريبا، ولكن استخدامه عبارات مثل «يجوز، قد يكون أراد، إما...و إما» يوحي بأنه يتصور أن العبارة الشعرية هنا لا تحتمل إلا هذه الدلالة أو تلك، أي أن كل احتمال للقراءة يستبعد الاحتمالات الأخرى، مع أن كل الدلالات التي أوردها محتملة ومتضمنة، ولا يلغي بعضها بعضها الآخر.

تلك، إذن، أمثلة على المستوى الأولى البسيط من أسلوب التوجيه في الكلمة المفردة والعبارة القصيرة في شعر المتنبي. غير أن سريان هذه الظاهرة الأسلوبية المدهشة في الدائرة النصية الأوسع التي تشمل المقطع الشعري كله والقصيدة بكاملها أحياناً لم يحظ من الدرس القديم بما يستحقه من وقفة نقدية متأنية ومتقصية، وإن كان من المؤكد أن بعضهم قد لمحه من بعيد. ولعل الثعالبي كان أوضح الذين لمحوا أسلوب التوجيه في وحدات تكوينية تامة من القصيدة، فهو يقول في معرض كلامه عن محاسن المتنبي وبدائعه:

« ومنها مخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصديق مع الإحسان والإبداع، وهو مذهب تفرد به واستكثر من سلوكه اقتداراً منه وتبحراً في الألفاظ والمعاني ورفعاً لنفسه عن درجة الشعراء وتدريجاً لها إلى مماثلة الملوك..»[٢٧].

وبعد أن يورد طائفة من الأمثلة على هذا المذهب، يأتي بالملاحظة الرديفة التالية:

«ومنها استعمال ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد. وهو أيضاً مما لم يسبق إليه وتفرد به وأظهر فيه الحذق بحسن النقل وأعرب عن جودة التصرف والتلعب بالكلام»[٢٨].

ثم يورد أمثلة على هذا المذهب أيضاً. فالثعالبي يلاحظ أن المتنبي يوجه المعجم الغزلي النسيبي إلى مخاطبة الممدوحين من الملوك ويستعمل ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد، ويرى أن هذا الصنيع يمثل خصوصية أسلوبية في شعر المتنبي، فهو مذهب «تفرد به واستكثر من سلوكه»، وهو «مما لم يسبق إليه». إن مثل هذه الملاحظات العابرة التي أطلقها الثعالبي تستحق المتابعة والتوسيع بإجراء قراءات تتجاوز الأمثلة القليلة والأبيات المفردة التي أوردها.

أما الدارسون المحدثون، فإن لهم ملاحظات تختلف في قربها أو بعدها عن تلمس أسلوب التوجيه القائم على العلاقة بين ظاهر القول الشعري وباطنه. يرى محمد العشماوي، مثلاً، أن الانفعال الفريد الأصيل عند المتنبي يجعله ينجح في تطويع أجزاء القصيدة وإخضاع التقليد لإحساس واحد مهيمن[٢٩]. وعلى ضوء قوله هذا، يقدم قراءة مختصرة لقصيدة المتنبي التي مطلعها «مالنا كلنا جوٍ يا رسول»، فيقول عن مقدمتها:

«وعلى الرغم من أن هذه الأبيات تصدر عن عاطفة حب صادق، وترتفع إلى مستوى عال من الأداء في فن الغزل فإننا نخطئ، بل نظلم الشاعر إذا وقفنا عند هذا الغزل وحده وتركنا ما يرقد تحت الكلمات من معان ثنائية، تظهر في تركيز الأبيات على عناصر الخيانة والتآمر والزيف والادعاء في كثير من المرارة والسخرية. هذه المعاني التي تختفي وراء الغزل لها من غير شك دلالاتها، إذن تشكل خيطا أساسيًا في الموقف المثار أو المطروح»[٣٠].

وبعد أن يستعرض بقية أجزاء القصيدة، يخلص إلى القول:

«وما أظننا في حاجة إلى مزيد من القول لكي نؤكد ما سعينا إلى تحقيقه من أن القصيدة عند المتنبي قد استطاعت أن تحول الموضوع التقليدي سواء أكان هذا الموضوع غزلا أم مديحا إلى رؤية ذاتية يجسد فيها الشاعر موقفه ورؤيته بحيث

يصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا ويصدر العمل الفني من لحظة شعورية واحدة تنساب في أجزائه...»[٣١].

وقد سبق طه حسين إلى ملاحظة هذا الأسلوب في شعر المتنبي، ولكنه يقصر ملاحظته على مقدمات قصائد المتنبي بالذات، وذلك حين يقول: «إن مقدمات قصائد المتنبي تتخطى الغزل التقليدي وتفصح في كثير منها عن موقف الشاعر النفسي»[٣٢].

بقي علينا الآن أن نتوسع في قراءة شعر المتنبي على ضوء تلك الملاحظات التي أبداها النقاد قديما وحديثا، وأن نحاول أن نكون أكثر منهجية في الكشف عن تلك الظاهرة الأسلوبية التي حام حولها النقد ولم يحددها تحديدا دقيقا. ونبدأ بالقول إن أسلوب التوجيه الدلالي ظاهرة شاملة في خطاب المتنبي، وسيكشف التحليل المتقصي فيما بعد كيفية سريانها في نص بأكمله، ولكنها في المقدمات أوضح منها في الوحدات التكوينية الأخرى من قصائده. ولهذا، سيبدأ النقاش هنا بالكشف عنها في مقدماته أولا؛ والمقدمات التي سيشملها التحليل هنا هي مقدمات قصائده ذات المطالع التالية: «وا حر قلباه»، و «دمعي أجاب وما الداعي سوى طلل»، و «ليالي بعد الظاعنين شكول»، و «على قدر أهل العزم تأتي العزائم»، و «كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا».

لو توقفت قراءتنا في المقدمة الأولى عند البيت الأول منها: «واحر قلباه» ولم نتجاوزه إلى ما بعده، فإننا سندرك يقينا أننا أمام مطلع غزلي مبني على احتراق قلب المحب بسبب الموقف البارد الذي يبديه الحبيب، وسندرك كذلك أننا أمام مقدمة غزلية تامة الصورة لو حذفنا اسم سيف الدولة فقط من البيتين التاليين للمطلع. فمن الواضح أن المتنبي يتكئ في هذه المقدمة على المعجم الغزلي النسيبي ويغرف منه بلا هوادة فيذكر: حرارة قلب المحب في مقابل برودة قلب الحبيب وعدم مبالاته، اعتلال الحال والجسد بسبب هذا الحب، الشكوى من عدم الحظوة لدى الحبيب مع تفاني المحب وولائه، ثم تكرار لفظة «الحب» في كل شطرة من البيتين الثاني والثالث. إن المتنبي يصدر هنا عن إدراك فني لطبيعة الموقف في مقدمة القصيدة العربية التي تتضمن دائما حديثا عن الحب وشكوى من تمنع الحبيب وجفائه، ولكنه يدرك أيضا أن الموقف الغزلي يعبر دوما عن علاقة بين اثنين يسودها التوتر الشديد. فلماذا لا يوجه هو هذا التوتر الموروث توجيها دلاليا جديدا، ويوظفه في التعبير عن علاقته بسيف الدولة التي وصلت إلى حد قصى من التوتر؟ ومن هنا يفضي التوجيه الدلالي القائم على ازدواجية العلاقة بين ظاهر القول وباطنه إلى تقاطع الخطاب الغزلي بخطاب العتاب، ونصبح أمام خطين متقاطعين للدلالة: فهي دلالة غزلية أفقية في الظاهر، ولكنها عتابية رأسية في المستوى العميق، ولا يرشح كفة التوجيه إلى المستوى العميق المنصرف عن عتاب المرأة إلى عتاب الرجل سوى ذكر اسم سيف الدولة. وفي نهاية المقدمة نرى المحب العاتب هو الذي يرحل باختياره: «إذا ترحلت عن قوم... ليحدثن لمن ودعتهم ندم» مع بقاء الحبيب في الدار. وهكذا أصبح سيف الدولة معشوقا متوجها إليه بالعتاب والشكوى ومهددا بالارتحال عنه.

وفي مقدمة قصيدته التي مطلعها «أجاب دمعي»، يلم المتنبي بفلذات من الطللية ومن النسيب التقليدي، فيأخذ من الطللية دلالتها على البكاء، ومن الموقف الغزلي شكوى النوى والهجر والاشتياق وفقدان الأمل في اللقاء وتهيب الزيارة، متدرجا بعد ذلك إلى شئ من الغزل الحسي وشكوى الشيب، ثم يذكر أخيرا أنه حين قرر أن يطرق فتاة الحي ذهب متقلدا سيفه لحماية نفسه من الوشاة والأعداء. هذه كلها تبدو في الظاهر عناصر أدبية تقليدية في قطعة النسيب، ولكنها في حقيقة الأمر عناصر موجهة إلى التعبير عن لحظة شعورية معينة في واحدة من انعطافات علاقة المتنبي بسيف الدولة. ودون أن نعرف شيئا عن الظروف الموضوعية التي أحاطت بنظم هذه القصيدة، نلاحظ في مقدمتها التركيز على الدعوة من طرف والإجابة الباكية من الطرف الآخر مع فقدان الأمل واليأس وتهيب القدوم للزيارة إجابة لتلك الدعوة، كما نلاحظ في الغزل الحسي كون الحبيبة مطاعة الحظ، مالكة، ولمقلتيها عظيم الملك في المقل، ونجده يشير إلى أن علاقته بها حتى الآن لم تكن لذيذة خالصة ولم تفض إلى شئ يجد له حلاوة في حياته العملية. ولأنه يتهيب

الزيارة ويحذرها، قرر أن يطرق فتاة الحى متقلدا سيفه؛ إذ يبدو أنها محبوبة من الكل ويحيط بها كثير من أعدائه. إن الفضاء الدلالى فى هذه القطعة عموما يضعنا أمام موقف غزلى ملتبس كئيب متردد فيه البكاء والخوف والحذر واليأس من جدوى اللقاء لو حصل، وتأتى عبارة «أنا الغريق فما خوفى من البلل» لتتضمن مثلا تبريريا ينطوى على محاولة لحسم الموقف المتردد بالاندفاع فى مغامرة خطيرة تنطوى عليها تلك الزيارة. ولعل هذه الدلالة الملتبسة هى أقصى ما يستطيع أن يصل إليه استنطاق النص. ولكننا من خلال العلاقة الجدلية بين داخل النص والظروف الخارجية التى أحاطت به، نستطيع أن نصل إلى فهم أعمق لما يختفى تحت الكلمات الغزلية من دلالات. وهنا يشير الشراح إلى أن هذه القصيدة أتت حين استرضاه سيف الدولة ودعاه إليه بعد مغاضبة وقطيعة. ولكننا نفهم مع هذا الاسترضاء من طرف والرضا المتحفظ من الطرف الآخر أن كبرياء الذات مازال جريحا، ولهذا توجهت الطللية وتوجه النسيب كله إلى التعبير الرمزى عن هذه اللحظة الشعورية. لقد أصبحت الطللية رمزا لعلاقة متهدمة أو منهارة، وصارت الاستجابة الباكية أمرا لا يتعلق بالطلل نفسه بقدر ما يتعلق بضرورة تلبية تلك الدعوة «الأميرية» المتعالية، وأصبح الحديث عن الحبيبة المالكة المطاعة المحبوبة فى العشيرة كلها، التى يشقى هو وحده بها فيراقبها ويتهيب زيارتها ولايطرق حيها إلا متقلدا سيفه موجها إلى التعبير عن علاقته بسيف الدولة وبلاطه الذى يضم كثيرا من الأعداء والحاسدين. هكذا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام معجم غزلى موجه توجيها جديدا إلى دلالة ضمنية تشير إلى علاقة الشاعر ببطله فى موقف معين، وهو كما فى المقدمة السابقة توجيه قائم على تقاطع الخطاب النسيبى الأفقى بالخطاب الذاتى الرأسى. إن كبرياء المتنبى أو مكابرته توهمنا بأنه عاشق يشكو من مرارة الحب، ولكنه على مستوى الرمز والتلميح يشكو من مرارة يجدها فى حبه سيف الدولة بعد أن حصل انشراخ وتصدع عميق فى تلك العلاقة، ومن هنا ظهرت تلك المسحة من الكآبة التى تظلل الموقف الغزلى: الدموع، شكوى النوى والفراق والهجر واليأس من اللقاء، الترقب والحذر، الإشارة إلى أنها مالكة ومطاعة وفى علاقة انسجام مع العشيرة (البلاط) إلا معه. بهذا التوجيه تتحول عناصر الغزل والنسيب إلى رموز تستبطن إحساسات الشاعر وموقفه النفسى من علاقته بسيف الدولة.

وفى سيفيته التى مطلعها «ليالىّ بعد الظاعنين شكول» يلم المتنبى بعناصر من النسيب الجاهلى والعذرى؛ فيذكر الظاعنين ويشكو من ليل العاشقين لرتابته وطوله، ويشيد بقدرته على تحمل العيش بعد رحيل الأحبة، فيتنسم الريح التى تهب من ناحيتهم، ويشرق بالماء عند تذكرهم، ويشكو أو يعتز بقيم الحفاظ التى تمنعه من الوصول إلى حوض الماء. وأخيرا، تفضى الشكوى من طول الليل إلى التطلع إلى ضوء الصباح الذى لقيه مع الفجر فى مكان يقال له «درب القلة»، وهو المكان الذى لقى فيه سيف الدولة بعد انتصاره على الروم. وهنا يصبح الليل الزمنى مقتولا بيد الفجر، أما الليل المجازى المرادف للسكون والتباس الرؤية فى نفس الشاعر؛ فقد قتله فجر بشرى يقال له سيف الدولة وثأر للشاعر منه. لقد اتحدت فى ذهن الشاعر صورة الفجر بصورة سيف الدولة، وأصبح كل طرف منهما معادلا للآخر، فكلاهما زمنا الفعل والحركة فى مقابل الليل الذى هو زمن السكون وعدم الفعل. من الجائز أن يكون المتنبى قد نظم هذه القصيدة فى ليلة كان يتأهب فيها للقاء سيف الدولة بدرب القلة للاحتفال بانتصاره، ولهذا كانت نفسه المتوثبة المفعمة بالأمل والتطلع تضيق بالليل وتستبطئ الصباح الذى هو زمن الحركة والرحيل نحو سيف الدولة. وإذا لم تكن هذه هى لحظته الشعورية بالضبط، فإن نفس المتنبى على أيه حال كانت بطبيعتها نفسا قلقة متوثبة تستريح بالحركة النهارية التى يأتى بها الفجر وتتعب بالإناخة والثواء الليلى. ولذا، نتصور أن شكواه من سكون الليل كانت تمثل لديه انفعالا صادقا وتجربة شعورية حقيقية. الواقع أن قراءة المتنبى بصفته نصا واحدا فى كل مقدماته لاتدل على أنه كان عاشقا بالفعل حتى نقتنع هنا بصدق شكواه من طول الليل على العاشقين، ومع هذا فالشكوى صادقة إذا فهمنا دلالتها البعيدة التى تقبع خلف ظاهر اللفظ. إن ليله الثقيل الذى يشكو منه إنما هو ليل عاشقى المجد ولقاء الملوك مستبطنا فى ليل العاشقين العذريين. ولقد أثبت فى نهاية النسيب أن

معشوقه وفجره الذى يتطلع إلى لقائه ويستثقل الليل بعيدا عنه إنما هو سيف الدولة الذى لقيه بدرب القلة مستبطنا فى الفجر الزمنى ومندمجا به ومتحدا معه على مستوى الرمز المنسرب من العقل الباطن لدى شاعر أصيل مبدع. وحين يقرر المتنبى فى البيت الأخير من قطعة النسيب أن سيف الدولة هو العاشق الوحيد الذى أدرك ثأره واقتص من ظلام الليل، ندرك أن «العشق» لفظة يستخدمها المتنبى لكى ترمى إلى ما هو أبعد من دلالتها الحرفية التقليدية، فالمتنبى الشاعر الفذ يعشق المجد، وسيف الدولة الملك والبطل القومى عاشق النصر، وزحفه فى ظلام الليل ليس إلى خدور النساء بل إلى مواقع الأعداء. مرة ثالثة، إذن، نرى أننا فى الظاهر أمام خطاب غزلى يستحضر الشاعر فيه عناصر من النسيب التقليدى، ولكنه على مستوى الدلالة الباطنة خطاب ذاتى موجه إلى التعبير عن موقف نفسى ولحظة شعورية معينة اختار الشاعر أن يغطى وجهها تحت هذه اللغة الغزلية التراثية.

أما فيما يتعلق بأسلوب التوجيه فى مقدمة سيفيته المشهورة التى مطلعها «على قدر أهل العزم» فإننا نبدأ الحديث عنه بإثارة التساؤل التالى: لماذا يبدأ المتنبى هذه السيفية متحدثا بأسلوب الحكمة وضرب المثل عن أهل العزم وعن العظائم التى تبدو صغيرة فى عين العظيم؟ أليس من المحتمل جدا أن نرى فى عبارتى «أهل العزم» و «عين العظيم» دلالة على سيف الدولة وإشارة إليه. الذى يبدو أن ذلك النصر التاريخى المؤزر الذى حققه سيف الدولة فى «قلعة الحدث» كان قد ملأ نفس الشاعر إحساسا بالعظمة والاعتزاز القومى وجعله يثمن ما يحققه عزم الرجال. فنحن، إذن، لسنا أمام خطاب فى الحكمة والمثل السائر إلا فى الظاهر، أما فى المستوى الأعمق فإن الحكمة المتفجرة على لسان الشاعر من أول القصيدة مستمدة من إنجاز سيف الدولة وموجهة إلى التعبير عنه فى الآن ذاته، فالحكمة تشكل مدحا غير مباشر فى حقيقة الأمر.

ولعل مما له صلة بأسلوب التوجيه فى المقدمات، ملاحظة أن أوائل الكافوريات تنم مقدماتها عن اشتياق لسيف الدولة وندم على فراقه، فى حين كان المفترض أن تنطوى تلك المقدمات على استبشار بقدومه على كافور. كيف يفتتح المتنبى أول قصيدة له فى مدح كافور «كفى بك داء» بتمنى الموت متحسرا على عدم وجود الصديق المخلص، وكيف يعاتب قلبه على تعلقه بمن نأى وحبه له، كما يعاتب عيونه التى تبكى على أثر الراحلين؟ يبدو المتنبى فى هذ المقدمة كأنه يتحسر إلى درجة تمنى الموت على فراقه ذلك الحبيب الذى نأى بنفسه وارتحل عنه وقطع صلته به، ويعاتب قلبه وعيونه على تعلقهما بحبيب غادر. إن هذا الخطاب التمهيدى فى مقدمة قصيدة يمدح بها كافور يضعنا أمام مستويين من مستويات التوجيه: أولهما أن خطاب النسيب التقليدى المتعلق بالمرأة قد توجه كالعادة إلى معاتبة رجل والتحسر على فراقه، وثانيهما أن الحديث فى المقدمة قد انصرف عما هو مفترض من الاستبشار بقدومه على كافور وتوجه إلى الندم على فراق سيف الدولة، ودلالة هذا التوجيه على الشاعر أن المتنبى لا يمكن أن يكون جاهلا إلى هذه الدرجة بأساليب اللياقة والأدب، ولكنه فى الواقع لا يكن احتراما للرجل ولا يشعر بعاطفة إيجابية نحو سيده الجديد، ووجه العمق فى مثل هذا الأسلوب أن الطبقة التحتية للخطاب الموجه تستبطن الإحساس الأصيل والانفعال الصادق لدى الشاعر. يقول أبو القاسم الأصفهانى متحدثا عن هذه السمة الأسلوبية فى أوائل الكافوريات: «فلما انتهت مدته عند سيف الدولة... قصد مصر ملما بكافور فأنزله وأقام عنده ما أقام، إلا أن أول شعره فيه دليل على ندمه لفراق سيف الدولة، وهو «كفى بك داء»[٣٣]. ويقول أيضا عن كافوريته الثانية التى مطلعها «فراق ومن فارقت غير مذمم»: «ثم لما أنشد الثانية خرجت موجهة يشتاق سيف الدولة»[٣٤]. فأبو القاسم الأصفهانى يقول بصريح العبارة إن مقدمة هذه القصيدة أتت «موجهة يشتاق سيف الدولة»، وهو يقصد فيما يبدو أن الخطاب الشعرى فى هذه المقدمة كان ينبغى أن ينصرف إلى الاستبشار بقدومه على كافور، ولكنه توجه بدلا من هذا التعبير عن اشتياقه لسيف الدولة مع ما يفيد كرهه القدوم على كافور. وقد فسر أحد القدماء الكافوريات على أساس محتمل الضدين، بمعنى أن كل بيت مدحى يستبطن الهجاء. وهى نظرية لا تخلو من دلالة على ما نحن بصدده، وإن كان صاحبها يضطر إلى التحمل فى تطبيقها أحيانا.

نخلص من هذا كله إلى القول إن أسلوب التوجيه يشكل عند المتنبى قانونا فنيا يجب أن نلتفت إلى حضوره حين نقرأ مقدمات قصائده، فهو أحد عناصر الإشكال الدلالى فى شعريته الفذة وبلاغته المعجزة.

هذا فيما يتعلق بحضور أسلوب التوجيه فى مقدمات قصائد المتنبى. غير أن هذا الأسلوب يشكل سمة بلاغية لا تقتصر على المقدمات وحدها، بل تشمل النص الشعرى كله أحيانا كما فى قصيدته «ملومكما...» التى سيتناولها التحليل التالى. تتشكل هذه القصيدة من اثنين وأربعين بيتا يمكن تقسيمها حسب البناء الموضوعى الظاهرى إلى ست وحدات تكوينية كما يلى:

١ ـ الرحلة الصحراوية (١ـ ٦).

٢ ـ فخر ممزوج بالتأمل وضرب المثل (٧ـ ١٦).

٣ ـ قيدا الإقامة والمرض فى محور القصيدة (١٧ ـ٢٠).

٤ ـ وصف الحمى (٢١ ـ ٢٩).

٥ ـ نزوع الجواد المقيد إلى الانطلاق والخلاص من مرض القيد (٣٠ ـ ٣٨).

٦ ـ هاجس الموت (٣٩ ـ ٤٢)

تؤدى النظرة الأولية إلى خلق الانطباع بأننا فى هذه القصيدة، خاصة فى نصفها الأول، أمام تداعيات نفسية غير محكمة الربط، ولكن القراءة الثانية تكشف فى الواقع عن تماسك دلالى مدهش بين وحداتها التكوينية. وللكشف عن هذا التماسك، ينبغى فيما أحسب أن ننطلق من المقطع المفتاحى الثالث بأبياته الأربعة (١٧ ـ ٢٠) التى تحتل وسط القصيدة تقريبا وتشكل محورها الذى يستقطب شبكة العلاقات فى الوحدات السابقة واللاحقة. تفصح هذه الأبيات عن حالة شعورية قوامها الإحساس بالقيد والعجز عن الحركة. وهو فى الواقع قيد مزدوج: طرفه الأول نفسى يتمثل فى نوع من الإقامة الجبرية المفروضة على الشاعر فى مصر عند رجل يبغضه منذ البداية ولا يحس بعاطفة إيجابية نحوه، وطرفه الثانى قيد جسدى يتمثل فى الإصابة بالحمى. يظهر هذان الطرفان لحالة القيد فى البيتين السابع عشر والثامن عشر، ويكشف البيتان التاليان (١٩ ـ ٢٠) عن جدلية العلاقة بين الطرفين، فالإحساس بالاغتراب والاكتئاب النفسى الذى صاحب إقامته فى مصر هو الذى أدى إلى اعتلال جسده، كما أن إصابته بالحمى قد ضاعفت من إحساسه بالضيق والاكتئاب. وفى هذه الأبيات المحورية عبارات دالة على صرامة هذا القيد المزدوج، أولها عبارة «أقمت» المكونة من فعل دال على الركود والجمود، وهو فعل مسند إلى تاء الفاعل التى تسمرت بالباء فى أرض مصر؛ ويأتى إثبات الإقامة فى الشطر الأول مدعوما بنفى الخبب والحركة فى الشطر الثانى، كما تأتى عبارة «فلا ورائى ولا أمامى» لتدل على نزوع يائس إلى الحركة إلى أى اتجاه، حتى وإن كانت إلى الوراء، المهم أن تكون هناك حركة بغض النظر عن اتجاهها، ونحن نقدر المأساة حق قدرها إذا فهمنا أن هذا الشاعر الذى مله الفراش كان جنبه فى الماضى لا يفارق ظهر ناقته فى حركة دائبة لا تعرف الاستقرار. من هذه الأبيات نفهم أن الشاعر كان يقع تحت وطأة إحساس سلبى فى نفسه وجسده، ومن الطبيعى أن نتوقع نزوعه إلى حالات إيجابية مضادة: فالمقيد ينزع إلى الانطلاق، والثاوى ينزع إلى الحركة، والعاجز ينزع إلى القدرة على الفعل. من هذا المنظور الثنائى الضدى، سينطلق التحليل للكشف عن العلاقات التى تربط المحور هنا بالوحدات الخمسة الأخرى المكونة للنص.

يبدو المتنبى فى مقدمة قصيدته كأنه يستحضر غرضا تقليديا وسياقا قديما هو سياق الرحلة فى الفلاة على ظهور المطايا، وهذه هى الدلالة الأولية التى يستطيع أن يصل إليها كل من له معرفة بالشعر العربى. ولكننا فى الواقع أمام توجيه دلالى يرمى فيه القول الشعرى إلى ما هو أبعد من معناه الظاهر القريب. إن خطاب الرحلة هنا يخفى تحت قشرته الظاهرة نزوع الشاعر إلى الانطلاق والحركة فى حال إحساسه بقيد الحمى وقيد الإقامة فى حاضرة مصر. وتأتى عبارة «ذرانى والفلاة» بمثابة صرخة المقيد الذى يتوسل إلى الصاحبين بتخليصه من القيدين. الفلاة المرادفة هنا لحرية الحركة والارتحال تمثل النقيض المباشر لسجن المدينة، كما يمثل هجير الصحراء الذى يريد الشاعر مواجهته بلا لثام النقيض المباشر لرطوبة النيل. هكذا يجد الحر المقيد بالمرض

والإقامة راحته في الانطلاق بحرية إلى الفلاة ومواجهة هجيرها بلا دليل ولا وسيط، وهو في المقابل يجد تعبه في الإناخة والمقام وهما الموجبان للراحة في الظروف العادية. إن الإناخة والمقام هنا رمزان يستبطنان الدلالة على حالته في مصر. ويعكس اعتزازه، في الأبيات التالية، بألفته حياة الصحراء وخبرته بدروبها ومواقع الماء فيها ـ بغضه حياة المدينة، فألفة حياة الصحراء هنا تقابلها الجفوة من حياة المدينة، وهذه الجفوة هي الدلالة المسكوت عنها المشار إليها بالحديث عن نقيضها، هكذا نرى في التحليل الأخير للمقطع الافتتاحي أن عنصر الرحلة الصحراوية والحديث عن الفلاة والهجير ليس غرضاً تقليديا منفصلاً عن جوهر اللحظة الشعورية المتشكلة في محور القصيدة؛ فإذا كان المحور يفصح عن حالة سلبية من الركود النفسي والعجز الجسدي، فإن مقدمة القصيدة تنزع إلى تحقيق حالة إيجابية مضادة هي حالة الانطلاق والحركة التي تمثلها الفلاة والرحلة على ظهور المطايا، فهو ـ إذن ـ خطاب موجه وموظف في التعبير الرمزي عن لحظة شعورية وانفعال صادق يقبع خلف سياق تقليدي.

وفي المقطع الثاني يبدو الشاعر كأنه يتناول أحد العناصر الأدبية الأثيرة لديه، وهو الفخر الممزوج بالتأمل وضرب المثل والحكمة، غير أن كل ما يقوله في هذا المقطع مستمد من اللحظة الشعورية المفصح عنها في الأبيات المحورية. في البيت السادس الذي يشكل نهاية المقدمة وبداية الفخر يبدو المتنبي كأنه يتطلع إلى أن يغدو وحيداً مع ذاته في الفلاة معتمداً على فروسيته وحدها، ولكنه في الواقع يشكو بطريقة غير مباشرة من الوحدة مع الناس في المدينة المصرية، ومن هنا يتحول خطاب الفخر الظاهر بالتوحد مع الذات إلى شكوى مبطنة من الوحدة والاغتراب النفسي. ويأتي البيت السابع ليؤكد دلالة الخطاب على الشكوى من الوحدة والعزلة، لأن «الضيافة» حالة من حالات الاغتراب؛ إذ يكون الضيف في بيت غير بيته بين أناس غرباء عليه، وفي بلد غير بلده، ولدى مضيف ليس من جنسه في الغالب. وحين يقول إنه يرفض أن «يمسي لأهل البخل ضيفاً» يبدو كأنه يؤكد مبدأ أخلاقياً عاماً في سجيته، وهذا هو الوجه الظاهر، ولكنه في المستوى التحتي للدلالة يلمح إلى دار الضيافة التي هي مصر، ويعرض بالمضيف الذي هو كافور. وتتضمن الأبيات التالية (٨ ـ ١٣) تأملات تبدو كأنها مستمدة من قناعته المعروفة بسلبية أخلاق الناس عامة (الابتسامة الخادعة، عدم الوفاء حتى من قبل الأصفياء، التعلق بالمظاهر دون الجواهر في بناء الصداقات، الأخلاق اللئيمة)، غير أن تلك التأملات التي تبدو عامة مستمدة في الواقع من خصوصية اللحظة الشعورية، فهي ليست سوى تأملات الضيف الأعرابي الذي حل بالمدينة وبات يمقت الأخلاق التجارية الحضرية عند أهل المدن، وصار في المقابل يحن إلى صفاء البادية وعفوية حياتها ونبل أخلاق أهلها، وهي صفات إيجابية ألصقها بذاته في مقابل سلبية أخلاق الآخرين في المدن، وهنا نصل إلى نوع من العلاقة الجدلية بين الإقامة في مصر و ما يقوله عنها؛ إن الإقامة الكئيبة عند كافور في مصر هي التي أملت عليه ما يقوله من تأملات هنا جعلته لا يرى غير الجانب السلبي من أخلاق الناس، كما أن تلك الأخلاق السلبية هي التي جعلت نفسه تضيق بالإقامة. وقد نقرأ في أبيات التأمل هنا تعريضاً خاصاً بكافور ورجال بلاطه (أهل البخل، أخلاق اللئام، غير الكرام، تدني الأولاد عن مستوى الأجداد). ويأتي الفخر بالأنفة في البيت الحادي عشر ليطرح نوعاً من الرفض النفسي لهذه الإقامة البائسة، فحين تأنف الذات من التعلق باللئام وغير الكرام، فإنما تعلن عن عزمها على الرحيل عنهم والتخلص من الإقامة معهم. إن تركيزه على ملاحظة السلبيات فقط في أخلاق الناس يأتي بمثابة تهيئة نفسية لكسر القيد وفك الحصار المفروض عليه في محيطه الاجتماعي، لأن من طبيعة الإنسان إذا أبغض شيئاً وأراد الخلاص منه أن يبرره ويهيئ له بتكرار الحديث عن سلبياته. وعليه، فإن كل ما يقوله المتنبي هنا عن إيجابية أخلاق الذات وسلبية أخلاق الآخرين يمثل مبررات نفسية للحركة والانطلاق إلى خارج محيط الدائرة الكافورية. وعلى هذا الأساس أيضاً، فإن خطاب التأمل هنا مستمد من انفعاله بقيد الإقامة وموجه إلى التعبير عنه، ومن هنا علينا أن نربط خطاب التأمل وضرب المثل ـ الذي تعودنا على سماعه في كثير من قصائد المتنبي ـ بالظروف الموضوعية والمواقف الحياتية التي

أملته فى لحظات محددة من احتكاك الذات بالآخرين. ثم نصل فى نهاية مقطع الفخر إلى وحدة فرعية فيه أشد كثافة وأكثر تركيزاً على الحكمة وضرب المثل فى الأبيات من الرابع عشر حتى السادس عشر، ولكننا لن نفهم الدلالة البعيدة لهذا الخطاب إذا لم نربطه مباشرة بقيد الحمى على وجه الخصوص. فى البيت الرابع عشر يتعجب المتنبى من القادر على الفعل ولكنه لا يفعل، ويمثل لهذا الإنسان بالسيف الحاد الذى يتخلى عن ممارسة وظيفته فينبو ولا يقطع؛ ويتعجب فى البيت الخامس عشر كذلك من الذى يجد طريق المعالى ولا يسير فيه إلى نهاية الشوط ولا يترك المطى بلا سنام، كناية عن إهزالها بالحركة. ويقرر فى البيت السادس عشر أن أعظم عيب يراه فى الإنسان هو الإصرار على النقص مع القدرة على الكمال. هكذا يشير المتنبى بأسلوب الانتقاد إشارة تبدو عامة إلى أنماط بشرية خاملة، لكن إشارته إلى عدم ممارسة هذه الأنماط للحركة والفعل تحمل أكثر من دلالة خاصة على لحظته الشعورية عند نظم القصيدة: فهى قد تحمل لوماً لنفسه على عدم الخروج من مصر حين كان قادراً عليه قبل أن تقيده الحمى وتشل قدرته على الحركة؛ كما تحمل إيذاناً بممارسة فعل الخروج حالما يشفى وقد تحمل فى دلالتها الثالثة تعريضاً بكافور الذى وصل إلى الملك وكان بإمكانه أن يكون رجلاً فاعلاً كريماً ولكنه لم يفعل، ولحركياً ولكنه لا يتحرك، وكاملاً ولكنه يصر على النقص. إن أسلوب التوجيه الدلالى، هنا، يكمن فى أننا نبدو كأننا أمام حكم عامة وأمثال مضروبة تلخص رؤية المتنبى وموقفه من الحياة عموماً، وهى رؤية مبنية على الإيمان بضرورة الحركة ومقت الخمول، ولكن خطاب الحكمة والمثل ليس مفصولاً عن الدلالة على خصوصية التجربة المركزية فى النص، لأن تثمين القدرة على الفعل والسيد على المطايا فى طريق المعالى والحرص على الوصول إلى الكمال كلها أمور تطرح حالات إيجابية مقابلة للحالة السلبية التى يقع تحت وطأتها، إنها تطرح ثنائية المقعد النازع إلى الحركة والفعل والوصول إلى الكمال.

ومن الجلى أن وصف الحمى، فى المقطع الممتد من البيت الحادى والعشرين إلى التاسع والعشرين، إنما هو توسيع للحديث عن العلة الجسدية فى الأبيات المحورية وتفصيل لما ورد مجملاً هناك. فالمتنبى الذى يشكو هناك من العزلة القاتلة «قليل عائدى» يتحدث هنا عن زيارة من نوع آخر لاتعود عليه إلا بالشر. غير أن وصفه معاناته من الحمى لم يتخذ أسلوب الشكوى المباشرة، بل جاء فى أسلوب تصويرى توجيهى يقترب من مفهوم التورية، فالدلالة الظاهرة غير المقصودة أنه يتغزل بصديقة زائرة تفتعل الحياء فتأتيه ليلا لكى تتستر بالظلام، ولكن تلك الزائرة الشبقة التى تلتصق بجسده وترفع حرارته ليست سوى الحمى «بنت الدهر» التى تمتطيه بالليل وتنزل عنه بالنهار، ووجه الشبه بين الصاحبة التقليدية والحمى أنهما تزوران بالظلام وتفارقان قبل طلوع النهار، وحرص المزور على موعد اللقاء موجود فى الحالتين، غير أن الشاعر يثير المفارقة بين المنتظر المحبوب والمنتظر المكروه، ومن هنا ينكشف المرمى البعيد الدال على الحمى. إن ظهور الحمى فى صورة الزائرة له غرضان توجيهيان ـ فيما يبدو ـ أحدهما بلاغى والآخر نفسى: فالغرض البلاغى الشعرى البحت أن الشاعر يستخدم هنا لغة تصويرية بعيدة عن التسطيح والمباشرة المكشوفة، والنفسى أن تعاظم الذات عند المتنبى يمنعه من الشكوى المباشرة الدالة على الضعف؛ فيلجأ إلى التغزل والتشبيب الساخر بهذه الزائرة التى تتسلل إليه فى الظلام فتدخل فى جسده وتعاشره ثم تغسله بالعرق ودموع الفراق، بعد أن تقضى وطرها منه. وعمق التوجيه، هنا، يبدو فى المفارقة بين نوعين من الاتصال: لذة المعاشرة وألم الحمى، وفى كون الشكوى من الحمى قد أتت فى صورة خطاب غزلى.

ويرتبط المقطع التالى فى الأبيات من الثلاثين حتى التاسع والثلاثين بمقطع وصف الحمى ارتباطا واضحا من خلال الانتقال من القيد إلى الانطلاق ومن الركود إلى الحركة. فإذا كانت الحمى فى المقطع السابق قد شلت حركة الذات وانطلاقتها، فإن هذه الذات ترنو الآن إلى فضاءات الحركة وساحاتها الفسيحة بعيدا عن تلك الزائرة الثقيلة، يبدأ المتنبى هذا المقطع بالتساؤل الدال على التمنى والرجاء إذا كان سيكتب له أن يقوم من هذا المرض ليمارس حياته السابقة المقسمة بين أعنة الخيل فى الحرب وأزمة

المطايا فى السفر والارتحال، ولا يخفى ما فى التعبير عن المطايا بلفظة «الراقصات» من دلالة على النزوع إلى الحركة. وهو يشير فى البيت الثانى والثلاثين إلى أن شفاءه من مرضه لابد أن يكون بالعودة إلى الحركة التى افتقدها، والتى تتمثل فى السير (الرحلة) وفى الضرب بالسيف والطعن بالرمح (الحرب). إن التصرف بأعنة الخيل فى الحرب وبأزمة المطايا الراقصات فى الرحلة تبدو عناصر تقليدية يستحضرها المتنبى هنا مرة أخرى من سياقاتها القديمة، ولكنه لم يستحضرها إلا كى يوجهها إلى التعبير عن تطلعه إلى الانطلاق والحركة إلى خارج دائرة الإقامة والحمى. فإذا كانت ساحة الحرب وفضاء الرحلة يمثلان ميدان الحركة، فإن الخيل والمطايا والسيوف والرماح هى أدوات هذه الحركة ورموزها الأساسية. من هنا، يتوجه الخطاب فى هذا المقطع إلى التعبير عن تطلع المقيد بالحمى والإقامة إلى ممارسة الحركة ممثلة فى رموزها الأساسية. ومن خلال التمثيل لحالته بالجواد المقيد فى بقية المقطع، يلتقى طرفا القيد وتنكشف العلاقة بين العلتين؛ فهو تمثيل يجسد كيف يكون اعتلال النفس من الإقامة والثواء سببا فى اعتلال البدن. إن الطبيب الفيزيائى الذى يتجاهل العلاقة بين النفس والجسد يقول له إن سبب المرض مادى يتمثل فى نوعية الطعام والشراب، ولكن المتنبى يسخر من هذا التشخيص السطحى حين يمثل لحالته بالفرس المقيد الذى هو فى الأصل فرس حرب «تعود أن يغير فى السرايا ويخرج من قتام فى قتام». هذا الفرس الرياضى الحربى ترهل واعتل بدنه حين قيد ومنع من الحركة ولم يجلب له حتى الطعام الضرورى لحياته فى معتقله. إن حالة الشاعر مع كافور هى مثل حالة هذا الفرس المحتجز بالضبط، فلا أطلقه كافور وتركه يرحل ليمارس الحركة نحو آماله بحرية تامة، ولا هو أرضاه وأغناه وحقق له طموحاته حين اعتقله عنده فى مصر. هكذا يكشف المتنبى عن ضرورة الحركة لصحته نفسيا وجسديا، ويكشف من خلال التمثيل الدقيق كيف يترتب اعتلال الجسد على اعتلال النفس بسبب فقدان الحركة. ولقد تقاطع عند هذا المفصل من القصيدة طرفا القيد بعد أن كانا متوازيين، وأصبح الأول سببا والثانى نتيجة. ومن هنا، نرى أن صورة الفرس موجهة إلى الكشف عن العلاقة بين طرفى القيد فى الأبيات المحورية.

ويرتبط المقطع الختامى بما قبله مباشرة من خلال الانتقال الثنائى الضدى من النزوع لحركة الحياة إلى التفكير فى سكون الموت؛ فالمرض إما ينتهى بالعودة إلى العافية والحركة التى ينزع إليها الشاعر هنا، أو يؤدى إلى حالة السكون الأبدية التى يمثلها الموت. إن حالة العجز والشلل بالمرض والإقامة قد جعلت هاجس الموت يستحوذ على ذهن المتنبى فى نهاية القصيدة، وجعلته يصدر عن نبوءة خارقة بحس النهاية. لقد قام المتنبى من مرضه بعد هذه القصيدة بفترة وجيزة فيما يبدو، وانطلق إلى الفلاة التى تطلع إليها، خارجا من مصر، فماذا وجد فى انتظاره هناك؟ لقد تحرك وانطلق كما أراد، ولكن حركته كانت باتجاه السكون أو باتجاه الموت حين فاجأ موكبه فى الصحراء ذلك الفاتك الحاقد، وأنهى حياة لم يشهد الأدب العربى حياة مدوية مثلها. إن أسلوب التوجيه الدلالى فى هذا المقطع يكمن فى أن المتنبى يبدو فى الظاهر كأنه يتأمل الموت تأملا عاما لا علاقة له بالنقطة المحورية، ولكن هذا الخطاب التأملى الختامى ليس فى الواقع منفصلا عن جوهر الرؤية المتشكلة فى بنية النص، وذلك لأن النزوع إلى حركة الحياة خارج دائرة المرض والإقامة هو الذى قاد إلى التأمل فى سكونية الموت، فالعودة إلى حركة الحياة أو الانتقال إلى سكون الموت «تحت الرجام» هما الاحتمالان الوحيدان للخروج من حالة المرض، ومن الطبيعى أن تقود الرغبة فى الاحتمال الأول إلى الرهبة من الاحتمال الثانى.

هكذا رأينا كيف تقوم بنية هذه القصيدة على أسلوب التوجيه الذى تحكم طرفى الدلالة فيه ثنائيات: القيد/ الانطلاق، الركود/الحركة، العجز/ القدرة، فإذا كان المقطع المحورى ومقطع الحمى الزائرة ومقطوعة الجواد والمقطع الختامى تمثل الجانب السلبى فى هذه الثنائيات (القيد، الركود، العجز)، فإن الدلالة الضمنية فى بقية المقاطع تطرح نزوع الذات إلى الحالات الإيجابية المضادة (الانطلاق، الحركة، القدرة). ولعله من المفيد أن نعود الآن إلى إجمال ما ورد مفصلا: لم يكن حديث المتنبى فى مقدمة القصيدة عن الفلاة ومواجهة الهجير والاهتداء إلى موارد المياه فى الصحراء حديثا تقليديا مسطح الدلالة كما يبدو فى الظاهر؛ لأنه خطاب موجه فى دلالته التضمنية إلى التعبير عن نزوع

المقيد إلى الحركة، ويشير اعتزازه بخبرته وألفته حياة الصحراء إلى دلالة مسكوت عنها تتمثل فى النفور من حياة المدن. ولم يكن الفخر الممزوج بالتأمل فى أخلاق الناس منفصلا كما يبدو عن الرؤية المتشكلة فى بنية القصيدة، وذلك لأن تأملاته فى أخلاق الناس مستمدة بشكل خاص من انطباعاته عن تلك البيئة الحضرية التى بات يمقتها ويمقت أهلها ولا يرى إلا الجانب السلبى من أخلاق مضيفيه. وتأتى أنفة الذات من غير الكرام بمثابة تهيئة نفسية للخروج من مصر. ونلاحظ أن خطاب الحكمة والمثل فى نهاية هذا المقطع يتمحور حول تثمين الحركة والقدرة على الفعل، وليس تركيز الذات على القدرة إلا نتيجة لإحساسها بالعجز فى حال الحمى التى شلتها جسديا والإقامة التى شلتها نفسيا، ولهذا فخطاب الحكمة وضرب المثل مستمد فى كل تفاصيله من لحظة شعورية خاصة، وإن كانت تبدو حكما عامة فى الظاهر. ومع أن علاقة المقطع المحورى بما يليه أشد وضوحا من علاقته بالوحدات التكوينية فى النصف الأول من النص، فوظيفة التوجيه الدلالى مازالت قائمة. فى وصف الحمى يقترب أسلوب التوجيه من مفهومه التقليدى، إذ إننا هنا أمام شكل من أشكال التورية ظاهره التغزل بهذه الزائرة المحافظة على مواعيدها التى تحتضنه ليلا وتفارقه عند طلوع النهار، وباطنه الشكوى من الحمى بأسلوب توجيهى ساخر يشمل المقطع كله. وفى المقطع الذى يلى وصف الحمى يبدو المتنبى كأنه ينزع كعادته منزعا فخريا بالتصرف فى أعنة الخيل وأزمة المطايا الراقصات كما يفخر بالطعن بالقناة والضرب بالحسام. غير أن هذه العناصر الأدبية التقليدية المستمدة من سياق الرحلة وسياق الفروسية لم تستحضر هنا لذاتها، بل لأنها رموز الحركة التى تفتقدها الذات الآن وترنو إليها مستقبلا، ولهذا فهى عناصر موجهة إلى التعبير عن نزوع الذات إلى الحركة وتطلعها إلى الخلاص من ركود المرض. وفى مقطوعة الجواد تنتقل الذات مرة أخرى من التطلع إلى الانطلاق إلى تصوير الحالة الراهنة المتمثلة فى القيد، فهو يمثل لحالته بالجواد المقيد الذى أضرّ به وأمرضه طول الجمام، وهو جمام على الفراش بالحمى وفى مصر بالإقامة، ولذا نرى أن الصورة التمثيلية هنا متصلة أشد اتصال بالحالة المطروحة فى المحور وموجهة لتجسيدها. لأنها تبرز أهمية الحركة المفتقدة وتكشف عن العلاقة السببية بين طرفى القيد. وفى المقطع الختامى تنتقل الذات من التعبير عن الرغبة فى حركة الحياة إلى التعبير عن الرهبة من سكون الموت، ولذا فإن تأمل الموت فى نهاية القصيدة لا يأتى بمثابة شطحة ذهنية معزولة، بل هو خطاب تأملى موجه إلى التعبير عن الرهبة من السكون الأبدى الذى يدفع المرض والاكتئاب النفسى بسبب الإقامة إلى التفكير فيه. هكذا تبدأ القصيدة بتطلع الذات المقيدة بالمرض والإقامة إلى الانطلاق والحركة فى الفلوات، ثم تنتهى أخيرا بتأمل الموت والتفكير فى سكونيته الأبدية. وبهذا تكتمل الدائرة وتلتحم أجزاء النص فى وحدة رائعة يتوجه فيها الخطاب الظاهر إلى دلالة ضمنية نستطيع الكشف عنها من خلال تصورنا للثنائيات الضدية التى تحكم شبكة العلاقات فى بنية النص وتجعله يصدر عن رؤية موحدة، وذلك لأن المتنبى شاعر فذ لا يقول شيئا ليست له علاقة بانفعاله الأصيل وموقفه النفسى، إنه حين يستحضر السياقات التقليدية يوجهها ويصهرها فى بوتقة الذات حتى تغدو فى دلالتها الضمنية شيئا مختلفا عن دلالتها الظاهرة، وهذا هو ما نقصده بأسلوب التوجيه.

انطلقت هذه الدراسة من الرغبة الملحة فى الكشف عن الإشكال الدلالى الذى جعل شعرية المتنبى ظاهرة مسهرة معجزة ملأت الدنيا وشغلت الناس. فأدت النظرة المتقصية إلى تحديد أصلين جوهريين لهذا الإشكال: هما المذهب الكلامى الذى يتمثل جانب منه فى قيام القول الشعرى على الاستدلال والتعليل والتمثيل، كما يتمثل جانبه الآخر فى كثافة الجدل القائم على الوعى بعلاقات التجانس والتضاد والتجاور والتناظر بين الألفاظ فى شطرى البيت. وأما الأصل الثانى للإشكال فيتمثل فى ما أطلقنا عليه «أسلوب التوجيه الدلالى» الذى يتوجه فيه الخطاب الشعرى إلى طبقة أو طبقات دلالية أعمق من طبقته الظاهرة التى تستحضر فى الغالب سياقات قديمة. وقد أظهرت الدراسة أن التوجيه يشكل قانونا لا يقتصر على ازدواجية الدلالة فى الكلمة المفردة، كما فى التورية، بل يشمل المقطع الشعرى كما فى مقدمات قصائده، كما يتحكم فى نصوص بكاملها مثل قصيدته «ملومكما». ولعلنا بعد هذا ندرك خطورة القيمة الإجرائية لأسلوب التوجيه فى مقاربتنا النقدية لشعرية المتنبى.

الهوامش

(١) دارت أخيرا مداولة بين دارسين حول حقيقة وجود كتاب للمعرى موسوم فى عنوانه بعبارة: «**معجز أحمد**». فرأى أحدهما أنه لا وجود لكتاب مستقل للمعرى بهذا الاسم، وأن هذه العبارة ليست سوى اسم رديف لكتاب المعرى الآخر حول شعر المتنبى المسمى **اللامع العزيزى** انظر: محمد ابن عبدالله العزام، **ليس للمعرى**، مجلة عالم الكتب، المجلد الرابع عشر، العدد الثالث، ص٢٤٢ ـ ٢٦٢؛ وله أيضا فى المجلة نفسها مقال بعنوان **معجز أحمد الحقيقى** المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، ص٢٦٦ ـ ٣٠٠ ومال الآخر إلى تأكيد وجود كتاب مختصر بهذا الاسم، ولكنه مفقود. ومن أقوى أدلته فى نظرى ملاحظته ولع المعرى بالتورية فى عناوين كتب أخرى موازية مثل «ذكرى حبيب»، و عبث الوليد، انظر: عبد العزيز المانع، **عودة إلى معجز أحمد**، مجلة عالم الكتب، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس، ص٤٨٢ ـ ٤٩٢. ومهما يكن الأمر فى حقيقة هذا الكتاب، فالمهم لدينا هنا إنما هو وجود العبارة نفسها وإطلاقها على شعر المتنبى، وهذه مسألة لاشك فيها.

(٢) «أحمد» هو أحد أسماء النبى ﷺ، بل من أكثرها استخداما بعد «محمد». وقد استخدمه المعرى فى بعض شعره، ومنه «فى اللاذقية ضجة.. مابين أحمد والمسيح»، وإلى جانب الاشتراك فى الاسم، هناك تقارب لفظى أو جناس فى اللقب بين «النبى والمتنبى»، فالعنوان يثير المفارقة الدلالية بين معجز النبى أحمد الذى هو القرآن ومعجز المتنبى أحمد الذى هو شعره. ومن هنا أرى أن تعمد التورية فى العنوان أمر لاشك فيه، وخاصة إذا عرفنا أن كتب المعرى المماثلة تجرى على هذا المنوال من التورية.

(٣) عبد القاهر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، تحقيق: هـ. ريتر (استانبول: مطبعة وزارة المعارف ١٩٥٤)، ص١٢٨.

(٤) انظر على سبيل المثال: محمد الهادى الطرابلسى، **بحوث فى النص الأدبى** (طرابلس المغرب: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨)، ص١٥٧ ـ ١٨٠.

(٥) انظر: محمد مشبال، **الأثر الجمالى فى النظرية البلاغية**...، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ٦، ١٩٩٢، ص١٢٦ ـ ١٤٠.

(٦) المتنبى، **شرح ديوان المتنبى**، تحقيق عبد الرحمن البرقوقى (بيروت: دار الكتاب العربى، ١٩٨٠)، جـ١، ص٧٨.

(٧) المرجع نفسه، جـ٣، ص١٩٣.

(٨) المرجع نفسه، جـ٤، ص١٧٣ ــ ١٧٨.

(٩) المرجع نفسه، جـ٢، ص٥٦ ـ ٥٨.

(١٠) يقول الخطيب القزوينى فى تعريف المذهب الكلامى: «وهو أن يورد المتكلم حجة لما يدعيه على طريقة أهل الكلام». انظر كتاب: **الإيضاح**، ط٢، (القاهرة: مطبعة الجمالية الحديثة)، ص ٢٦٣. ويقول صفى الدين الحلى فى شرح الكافية البديعية، ص ١٣٧: «وهو أن يورد مع الحكم حجة مسلمة ينقطع بها الخصم». ومن الدارسين المعاصرين، يقول عبد العزيز عتيق بعد أن يورد بعض أمثلة ابن المعتز: «إن المذهب الكلامى عند الجاحظ وابن المعتز كما توحى به الأمثلة السابقة هو اصطناع مذهب المتكلمين العقلى فى الجدال والاستدلال وإيراد الحجة والتماس العلل وذلك بأن يأتى البليغ على صحة دعواه بحجة قاطعة أيا كان نوعها». انظر: عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص ١٦٣. غير أن حصر المذهب الكلامى فى خطاب الاستدلال والتعليل والتمثيل يبدو قصورا فى فهمه وتضييقا لمدلوله الواسع، لأنه يستبعد العملية الجدلية القائمة على الوعى المكثف بعلاقات التجانس والتضاد فى التعامل مع ألفاظ اللغة. وفى أمثلة ابن المعتز القليلة بيتان لإبراهيم بن العباس وبيت واحد لأبى تمام فيها دلالة واضحة على كثافة الجدل فى الاستخدام اللغوى، ولكن عتيق استبعد هذه الابيات الثلاثة من الأمثلة التى نقلها من ابن المعتز، ربما لأنه وجدها لا تسند تصوره المحدود لمفهوم هذا المصطلح، فى حين أنه أورد جميع الأمثلة الأخرى الدالة على خطاب الاستدلال. وفى تصور الكاتب هنا أن المذهب الكلامى باب واسع يشمل العملية الجدلية على مستوى اللغة وعلى مستوى الفكر.

(١١) ديوان المتنبى، جـ١، ص٣٥٦.

(١٢) المرجع نفسه، جـ٣، ص ٣٥٢.

(١٣) نفسه، جـ١، ص٢٧٦.

(١٤) الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٣ (القاهرة: مكتبة الخانجى، ١٩٦٨)، جـ٣، ص٢٨ ـ ٢٩.

(١٥) ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محيى الدين عبد الحميد (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٠)، جـ٢، ص٣٤٨.

(١٦) أبو منصور الثعالبى، **يتيمة الدهر**، تحقيق: مفيد قميحة (بيروت: دار الكتاب، ١٩٨٣)، جـ١، ص٢٢٩.

(١٧) من الأمثلة التى ساقها الثعالبى على التوجيه قول المتنبى:

نهبت من الأعمار ما لوحويته　　　لهنئت الدنيا بأنك خالد

(١٨) أبو القاسم الأصفهانى، **الواضح فى مشكلات شعر المتنبى**، تحقيق: محمد بن عاشور (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٨)، ص١١ ـ ١٢.

(١٩) انظر: أسامة بن منقذ، **البديع فى نقد الشعر**، تحقيق: أحمد بدوى (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومى، ١٩٦٠)، ص٦٠ ـ ٨٢.

(٢٠) الخطيب القزوينى، **الإيضاح فى علوم البلاغة**، تحقيق: عبد المنعم خفاجى، ط٣، (بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٥٣)، جـ٢، ص٥٢٨ ـ ٥٣٢.

(٢١) حسام زادة، رسالة فى قلب كافوريات المتنبى، تحقق: محمد يوسف نجم (بيروت: دار الأمانة، ١٩٧٢)، ص١٠ ـ ١١.

(٢٢) الكاتب هنا مدين فى قراءته لهذا البيت للنقاش الذى دار حوله فى تدوين داخليين فى قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود. ولكننى فهمت أن الشروحات التى قدمت كان معظمها مبنى على عدم الأخذ بمبدأ تعدد القراءات، فقد كانت تبحث عن مرمى واحد أراده الشاعر دون غيره.

(٢٣) ديوان المتنبى، جـ٢، ص٤٠.

(٢٤) عبد العزيز عتيق، علم البديع (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٠)، ص١٦٣.

(٢٥) ديوان المتنبى، جـ٣، ص٢٨٣.

(٢٦) أبو الحسن على بن سيده، شرح مشكل شعر المتنبى، تحقيق: رضوان الداية (دمشق: منشورات دار المأمون للتراث، ١٩٧٥)، ص٣٢ ـ ٣٣.

(٢٧) يتيمة الدهر، جـ١، ص٢٣٧ ـ ٢٣٨.

(٢٨) المرجع نفسه، جـ١، ص٢٣٩ ـ ٢٤١.

(٢٩) محمد زكى العشماوى، موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨١)، ص٢٤٠ ـ ٢٤١.

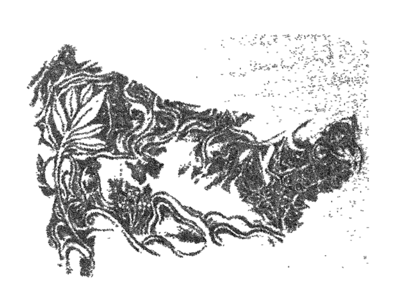
(٣٠) المرجع نفسه، ص٢٤٤ـ٢٤٥.

(٣١) نفسه، ٢٤٨.

(٣٢) وقعت على هذه العبارة منسوبة إلى طه حسين فى كتاب العشماوى آنف الذكر (ص ٢٤٨)، وهو لم يوثقها هناك. وحين أردت تحريرها لم أعثر عليها فى كتاب طه حسين: مع المتنبى ولا فى مجموعة أعماله الكاملة. وإذا كان العشماوى قد نقل العبارة حرفيا، فإن لى اعتراضا بسيطا على عدم الدقة فى قول طه حسين عن مقدمات المتنبى إنها «تفصح...»، لأن الإفصاح يعنى أن تكون الدلالة ظاهرة وصريحة، وهى ليست كذلك فى الواقع، والأولى منه أن يقال «إنها موجهة فى دلالتها الضمنية إلى التعبير عن الموقف النفسى للشاعر».

(٣٣) أبو القاسم الأصفهانى، الواضح...، ص١١.

(٣٤) المرجع نفسه، ص١٢.



الشعر الصوفى

بين مفهومى «الانفصال والاتحاد»*

وفيق سليطين**

أولاً: مفهوم الانفصال

ينتظم مفهوم الانفصال جملة من نصوص الشعر الصوفى، ويكشف عن المغزى الذى تنشده هذه النصوص فى خطابها القائم على أساس الإقرار بعالمين متباعدين هما: عالم الحقائق أو العالم الروحى، وعالم المحسوسات الذى ما هو إلا ظل للأول، يتسم بكونه عرضيًا وزائلا. وبتعبير آخر نقول: إنّ هذه النصوص تقوم على التنزيه الإلهى، فتقرُّ بوجود هوّة سحيقة لا يمكن تجاوزها بين الله والإنسان، بحسب ما تمليه تعاليم الشريعة. وبهذا تتحدد غاية الشعر، هنا، بإعادة إنتاج هذه القيم والتعاليم فى حقله الخاص، فهو، إذن، مبنى فى عمله على نموذج أنطولوجى للحقيقة، يفترض الثبات فى الوجود بمقتضى ما تمليه المنقولات. وإذا كانت الحقيقة جوهراً سابقًا على الوجود، فما على السالك إلا أن يعود إليها ويتسلّح بأحكامها فى مواجهة كل ما يعرض له.

فى هذا الضرب من الشعر تتحدد العلاقة بين الإلهى والإنسانى بكونها علاقة خضوع وانقياد، تأخذ فيها الرسالة اتجاها واحدا لا يتغير: «الله ← الإنسان».

وضمن مفهوم الانفصال، المعرَّف به، يمكننا أن نميّز بين اتجاهين للنصوص الشعرية من حيث وضوح «المرسلة»، بتعبير «لوتمان»[1]، وانكشافها، أو من حيث تخفيها واستتارها. ففى أول الاتجاهين تبرز المرسلة إلى سطح العمل، ويتخذ التعبير طابع الوضوح والمباشرة، بينما تستتر فى الاتجاه الآخر وتنحلّ فى نسيج العمل، ويتخذ التعبير طابع الغموض النسبى، الذى لا يفترض مباشرة العلاقة مع المتلقى. وسنقتصر ـ فيما يلى ـ على دراسة نصوص من الاتجاه المباشر، الذى يمكن أن نسميه «الاتجاه التعليمى»؛ لأنه يقوم على بعد حكمى أخلاقى، ويهدف إلى تربية المريد وتهذيبه، وتقتصر نصوصه على نظم جملة أفكار، تنقلها عناصر العمل نقلا سلبيًا؛ لأن القيمة المنتجة، هنا، لا تكون وليدة تفاعل غنىّ ومعقد بين وحدات النص، بل إن هذه الوحدات والبنى الجزئية تكفّ عن الدخول فى علاقات سياقية، اكتفاءً بنقل

---

* يتوفر هذا البحث على تناول بعض نصوص الشعر الصوفى فى زمن سيادة الدولة المملوكية الأولى.

** باحث وشاعر، سوريا.

هذه الأفكار وإعادة تسجيلها نظماً. وبهذا، تتجمد اللغة فى مدلولات ثابتة؛ إذ لا يمكنها أن تحضر إلا فى قبرها المعجمى المعين من قبل. يقول ابن عطاء الله السكندرى(٢):

هذه الشـمس قـابلتنا بنورٍ
وشـمس اليـقين أبهـر نورا *
فـرأينا بهـذه النورَ لكن
بهـاتيك قـد رأينا المنيـرا

نلاحظ هنا أن القول الشعرى يتحدد بوصفه تقريراً، لأنه يهدف إلى نقل معرفة معينة «خبرة»، وهذه الخبرة لا ينتجها النص، بل إن غايته تنحصر فى نقلها وإيصالها بوصفها حقيقة راسخة ومعطاة من قبل، على نحو نهائى لا يحتمل الشكّ والتساؤل، ولهذه الغاية يتمّ التوسل بالأسلوب الخبرى المبنى على السرد، لأنه يوهم بواقعية الحدث. ويأتى الاتكاء على التعبير بصيغة الفعل الماضى الذى يتكرر مرتين فى البيت الثانى «رأينا» ليؤكد القيمة التى ينقلها النص باعتبارها قد حصلت فعلاً وتمّ اختبارها وتملكها، ويمكننا الآن أن نفكك هذين البيتين إلى وحدتين أساسيتين هما:

١ ـ الشمس الطبيعية	٢ ـ شمس اليقين
ـ يعتريها الأفول والغياب ـ نرى بها النور «الرؤية بصرية»	ـ منزّهة عن النقصان ـ نرى بها المنير «الرؤية قلبية، بصيرية»

مما سبق، نلاحظ أن «النص» مبنى على ثنائية تجرى المقابلة بين طرفيها، ويكون العمل على تزكية أحد الطرفين مقترناً بتسفيه الآخر والحطّ من شأنه. فالرؤية البصرية تقودنا إلى العالم الحسى، لذلك فإن فعلها باطل ومخادع. أما الرؤية القلبية، فهى تتجاوز المحسوسات وصولا إلى عالم الحق والكمال.

* فى الشطر الثانى من كل بيت خلل عروضى واضح، وقد آثرنا أن نثبتهما على صورة الأصل دون تغيير.

إن الشعر هنا، يدعو إلى العالم الحقّ، وهو إذ ينبغى إنارته وإظهار جوهريته يعمد إلى الطعن فى العالم الحسى، ويجتهد فى الكشف عن زيفه وبطلانه، وبمقدار ما يتاح له أن يجلو نقائص عالم الواقع، يتاح له أن يسمو بالعالم الروحى، وأن يكشف عن حقائقه ومكوناته الراسخة والمنزّهة عن كل عيب أو نقصان. واعتماداً على التقابل الضدى، يتبين لنا أنّ المنير الذى هو مصدر الحقيقة «مصدر النور»، لا يتم الوصول إليه إلا عن طريق القلب، فالإنسان يستطيع أن يقترب من الحقيقة «مصدر النور» بمقدار ما يمكنه أن يتطهر من أدران العالم المادى، وبمقدار استطاعته نفى هذا العالم وإلغائه.

إن الغاية التى يحاولها هذا الضرب من الشعر، لا يتم خلقها بأدواته، وإنما يجرى التعبير عنها ويتّم استحضارها، باعتبارها فكر المؤسسة الدينية منقولا فى قالب النظم.

فإذا كان الدين هو القدرة الدفاعية (٣)، التى صيغت لتكون الضمان الأكيد لأصحابها، ولتمنحهم مزيداً من الاطمئنان الروحى، إذ يوكلون إليها أمر حمايتهم وإنصافهم، فإن الصوفية التى تقيم نشاطها على هدى الدين، وتؤسس جانبها النظرى استناداً إلى تعاليمه، تنصبّ فاعلية الشعرعندها على تدعيم القانون الأخلاقى لإذكاء المشاعر الروحية، ودفع النفس نحو العلو والتسامى. ولكنّ الطابع الأخلاقى هنا، لا تؤسسه التجربة، بل هو الذى يؤسسها ويشدّها إليه، أى هو الذى يصوغ الحياة ويرسمها، لا هى التى تسنّه وتشكّله.

ولا يخفى أن المدرسة الشاذلية فى التصوف، التى تزعمها ابن عطاء الله، بعد مؤسسها أبى الحسن الشاذلى وتلميذه أبى العباس المرسى، لا يخفى ما كان لها من جهود فى خدمة الدين وتأكيده، وبهذا نختلف مع زكى مبارك، ونرى أنه لم يكن محقًا فى كلامه على ابن عطاء الله، عندما استغرب ما ذهب إليه من تنزيه الله عن الآثار الحسية لمعانى الحب والبغض وما إلى ذلك، فى الوقت الذى يحاول فيه، هو نفسه، أن يستغفره ويسترضيه، ولم يكن هناك ما يسوّغ القلق الذى أبداه حيال هذه المسألة؛ إذ قال:

«أنا أخشى أن يكون فيما ارتآه الصوفية فراراً من الاكتراث بالتبعات، أخشى أن يكون فى تنزيههم

الله عن الرضـا والغـضب خـروج إلى باحـة الانحـلال، وأرى أن الذين يقـفـون عند حـدود الشـرع أصلح وأسلم، فـهم يتـمـثلون الله يرضى ويغضب، وهم يعملون للنجاة من غضبه والظفر برضاه، وما أراهم من المخطئين»[٤].

لقد بينّا أن المدرسة التى ينتمى إليها ابن عطاء الله، تستند إلى الشريعة الإسلامية نظراً وسلوكاً، وليس ثمّة ما يدعو إلى الطعن أو التشكيك فى تعاليمها من خلال ما أشار إليه زكى مبارك؛ ذلك أن الرضا والغضب وسواهما من الصفات، إنما يتمّ إسباغها على الذات الإلهية، من حيث هى تعابير بشرية، للتمييز بين القويم والمعوّج من وجهة النظر التى يقتضيها الشرع، غير أنّ هذه التعبيرات لا يمكن أن تحدث تأثيراً فى القـوة الإلـهيـة، إذ إنّ الذى يتـأثر قـابل للزيادة والنقـصـان، ومشمول بالحركة، من حيث انتقاله من حال إلى حال. وهذا الفهم يأتى موافقاً لفكرة الإله كما تقدّمها الديانة الرسمية، وكـما يجلوها الشعر المؤسس عليها والمسخّر لها. وبحضـور فكرة الإله من حيث هو قوّة مطلقة تعطّل كل فاعلية سواها، يظهر النوع الإنسانى عاجزاً بذاته عن تحقيق كل غاية. وهذا ما نتبينه فى قول ابن عطاء الله[٥]:

لـم لا أصـون عن الورى ديبـاجـتى
وأريهم عـزّ الملوك وأشـرفـا
أأريهم أنى الفـقـير إليـهم
وجـمـيـعـهم لا يستطيع تصـرّفـا
أم كـيف أسـأل رزقـه من خلقـه
هذا لعـمـرى إن فـعلتُ هو الجـفـا
شكوى الضعيف إلى ضعيفٍ مثله
عـجـزٌ أقـام بجـامليـه على شـفـا
فـاسـتـرزق اللهَ الذى إحـسـانه
عمّ البـريـة منّةً وتلطّفـا
والجـأ إليـه تجـدْهُ فـيـمـا ترتجى
لا تعـدُ عن أسـبـابه مـتـحـرّفـا

من الملاحظ أن النص يتكئ فى نصفـه الأول، وبشكل أساسى، على ضمير المفرد المتكلم، الذى لا يرى تحققه من حيـث هو ذات إلا بانقطاعـه عن الآخـرين، وهذا الانقطاع يأتى مشفوعاً بالتعويل على غائب مرجوّ ومنتظر، يتم الارتداد نحوه فى الوقت الذى تتعين فيه الجماعة حالةً سلبية مطلقة. وتأخذ العلاقة مع الغائب الذى هو كلىّ الحضور، شكل الخضوع والتلقى، ويتمّ نشدانه باعتباره مركزاً للوجود وعلّة له. ويأتى استخدام ضمير الغائب موظفاً لما يريده النص من تعبير عن العلو الذى لا يمكن إدراكه، وفى ذلك إقرار بالهُوة الواسعة التى تفصله عن الإنسان والعالم، وتجعله يتمتع بمفارقة كلية منيعة عن الامتلاك.

تبيّن، من جهة أخرى، أن ضمير الغائب يقترن بعلاقة خطاب، بحيث يكون هو محـور الخطاب وغـايتـه، وهذه الطريقة تخدم الغاية التى يرومها النص، إذ إنها تساعد على إيصال أفكاره بالوضـوح الذى يفترضه التلقين. ومن أجل ذلك، نراه يعتمد أسلوب التعطيل والسلب سبيلا للوصول إلى مرماه، فهو عندما يسلب الإنسان كلّ إمكان، وينفى عنه امتلاك أية طاقة للفعل، يتسنّى له أن يحيل بجلاء إلى الإله باعتباره المتصرف الوحيد.

يتضح، إذن، أن لدينا طرفين يتضخم أحدهما من إضمار الآخر وإهماله، فالله تنحصر فيه القدرة المطلقة، فى الوقت الذى يتمّ فيه سلبها من الإنسان بالإطلاق نفسه. وبمقدورنا أن نلاحظ أن الصيغة الزمنية لاستخدام الفعل تسهم، بدورها، فى تشكيل المعنى الذى يتوخاه النص، ففى البيتين الأولين يتم البدء بالفعل المضارع مسبوقاً بأداة استفهام «لم لا أصون»، «أأريهم». وهنا تخرج الصيغة بمضمونها لتصبح محمّلة بالدلالة الطلبية، ذلك أن الاستفهام، إذ يخرج إلى معنى الإنكار، يحدث نقلة فى دلالة الفعل. ففى البيت الأول نرى الفعل «أصون» مسبوقاً بـ «لا» التى تنفى الحصول، ولما كانت «ما» الاستفهامية تفيد هنا معنى الإنكار، أصبحت دلالة الصيغة الفعلية تفيد التوكيد المستخلص من نفى النفى، أى من إنكار الفعل المنفى. وفى البيت الثانى، يطالعنا أيضاً الفعل «أريهم» مسبوقاً بهمزة الاستفهام التى خرجت إلى معنى الإنكار، فأفادت إنكار حصول الفعل، ذلك أن المتقدم الذى يلى الهمزة، هو الذى يقع عليه المعنى الذى أفادته، على نحو ما يبرهن عليه عبدالقاهر الجرجانى[٦]، وبمثل ذلك أيضاً نقف فى البيت الثالث على قوله: «أم كيف

أسأل»، حيث يكون القصد متجهًا إلى إنكار حصول ذلك فى كل حال. فهذه الأفعال ـ وإن جاءت على صيغة المضارعة فى جانبها الشكلى ـ يتحول مضمونها عن هذه الصيغة من خلال انتظامها فى سياق، وبهذا تقترب دلاليًا من صيغة الطلب، تبعًا لما تقتضيه أغراض الكلام الذى ائتلفت فيه، ومقاصده.

ويمكننا أن نلاحظ التحول فى البيتين الأخيرين إلى اعتماد صيغة الأمر «الطلب الصريح»، وهى الصيغة، التى كانت نواتها مستترة فى صيغة المضارعة من قبل.

وإذا كان الأمر ـ نحويًا ـ هو التوجه إلى المخاطب للقيام بعمل ما، فإن صيغته ـ دلاليًا ـ تفترض علاقة غير متكافئة بين طرفين: أحدهما يتسلط ويقرر، وبهذا المعنى فهو يقمع ويحتكر، ويتوجه إلى مخاطب مفترض أقل شأنًا، لا يتاح له أن يحضر بوصفه ندًا ومحاورًا، بل بوصفه مملى عليه وملقنًا.

أضف إلى ذلك أن الابتداء بالفعلين «استرزق، الجأ» يأتى متوافقًا مع النبرة الوعظية، ذلك أن القصد كله والعناية كلها يتجهان هنا إلى التوكيد على تنفيذ حدثى «الاسترزاق واللجوء»، ولهذا الأمر يكون الحرص على تقديمهما والابتداء بهما فى السياق القولى.

وبخصوص زمن الفعل أيضًا، نلاحظ أن الاعتماد على صيغة الفعل الماضى «أقام، عمّ» إنما يكون بهدف تقرير المعنى المبتغى وإثباته، فالفعل «أقام» مسهد إلى المصدر «عجز»، الذى هو مسبّب عن شكوى الضعيف إلى مثيله، ولذلك كان التعبير بصيغة الفعل الماضى بقصد إنزال ما هو منتظر منزلة الواقع والحاصل فعلا؛ الأمر الذى يفيد فى توكيد النتيجة ليتمّ الركون إليها بوصفها حقيقة واقعة ومتحققة. وباختصار، نرى أن الفعل الماضى هنا يستخدم لجعل ما هو حاصل بالقوة متحققًا بالفعل، وعلى هذا النحو يتم إحداث الأثر فى نفس المتلقى، وفقًا لما يقتضيه الوعظ والتوجيه.

من جهة أخرى، نجد أن الجملة الخبرية فى النص تأتى لتوكيد المعنى الذى تفيده الجملة الإنشائية، وتحضر بسبب منها، ومثال ذلك قوله:

١ ـ «وأريهم عزّ الملوك». فالجملة هنا تؤكد المضمون الطلبى فى الجملة السابقة لها وهى «لم لا أصون»، وتتعين كنتيجة لها.

٢ ـ «وجميعهم لا يستطيع تصرفا». تؤكد ضرورة الامتناع عن الشكوى إلى المخلوقين، وهو المعنى الذى حملته الجملة الإنشائية السابقة «أأريهم أنى الفقير..».

٣ ـ «هذا لعمرى إن فعلتُ هو الجفا» وتفيد ضرورة الامتناع عن الناس ووجوب عدم التعويل عليهم، وهذا بالضبط ما حملته الجملة الإنشائية السابقة فى قوله: «أم كيف أسأل رزقه من خلقه». وانتفاء صفة الفاعلية عن الناس يظهر جليًا فى قوله: «وجميعهم لا يستطيع تصرفا»، فإنه عمد إلى تقديم الفاعل إلى موقع الابتداء لإلصاق نسبة به، واستخدم صيغة المضارع المنفى الذى يستغرق الزمن من الحاضر إلى المستقبل، ونكرّ المصدر «تصرّفا» لإفادة العموم والإطلاق فى نفى كل استطاعة عن الإنسان، الذى يبدو أعزل لا يملك من أمر نفسه شيئًا، ولا يمكن أن يكون له اختيار فيما قضاه الله.

من هنا، يبدو لنا أن الجملة الخبرية تأتى لخدمة الجملة الإنشائية ولتذوب فيها، وغنى عن القول أن غلبة الطابع الإنشائى تتفق تمامًا مع أغراض المباشرة التعليمية والوعظية. وأخيرًا يمكننا تقسيم النص إلى ثلاث حركات وفق الآتى:

١ ـ الحركة الأولى تشمل الأبيات الثلاثة المتقدمة، فكل بيت منها يقوم على ثنائية تتوزع شطريه، ويكون طرفها الثانى مسببًا عن الأول ولازمًا له.

البيت	الشطر الأول «السبب»	الشطر الثانى «النتيجة»
الأول	الصيانة	عـزّ
الثانى	الاحتجاب	كسب وترفّع
الثالث	عدم اللجوء إلى الناس	هداية وبعد عن العقوق

٢ ـ الحركة الثانية تشمل البيت الرابع، الذى يتعين باعتباره وحدة مستقلة وخلاصة للأبيات السابقة، يأتى لتثبيت القيم المبثوثة فيها.

٣ ـ الحركة الثالثة تشمل البيتين الأخيرين، وهما ـ كما لاحظنا ـ مبنيان على الطلب والتوجيه المباشر، وفيهما تتمثل النتيجة التى ينتهى إليها النص بعد ما سبق من مقدمات.

هكذا، نرى هذا الضرب من الشعر، ومن خلال النظر فى داخل نصوصه، منصبا على الحكمة والإرشاد، حافلا بالمواعظ والتوجيهات، هادفًا إلى تزكية النزعة الروحية، وتعزيز الحالة الأخلاقية والارتقاء بها نحو المثال المرسوم لها فى التعاليم الدينية، هذه التعاليم التى يمتح الشعر منها ويحيل إليها فى آن. يقول ابن الجيّاب(٧):

لقد سطع البرهان لو كنت تعقل
وقد وعظ القرآن لو كنت تقبل
لحا الله قلبًا إن يذكّر فغافل
وجفنًا إذا استمطرته فهو ممحل
لشتان مطرود عن الباب مبعد
وآخر مقبول على الله مقبل

من الواضح أن التواصل مع هذه الأبيات لا يحتاج إلى كبير مكابدة، بحكم اعتياد نمطها التعبيرى وألفته وبساطته، وكل ذلك يسهم فى إبراز الرسالة التى تبتغى إيصالها، ويجعل منها طافية على السطح. وأول ما يلفت نظرنا هو تلك التوازنات اللفظية التى تترابط فى سياق البيت الأول:

- لقد سطع البرهان = وقد وعظ القرآن
- لو كنت تعقل = لو كنت تقبل.

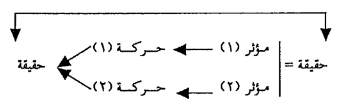
إن تقديم الفعل الماضى «سطع، وعظ» فى سياق الإثبات، يدلّ على أن الأهمية تنعقد عليه، ويكون غرض الكلام متجهاً إلى إقرار حصوله وتحقّقه، وهنا يتخذ الحدث عناية خاصة يوفّرها له حرف التحقيق «قد» الذى يجئ فى فاتحة البيت مشفوعاً بلام الابتداء، فيكتسب منها قوّةً وتوكيداً.

ونلاحظ أن الحرف «لو» الذى يتصدر الجملتين المتوازنتين:

لو كنت تعقل = لو كنت تقبل.

يحمل معنى التمنّى نحوياً، وهو فى هذا السياق يفيد دلالة الحثّ والتحضيض، وبهذا يكون التوجه إلى حثّ المريد ودفعه إلى التبصر والعمل بمقتضى القيمة التى تشير إليها جملتا التوازن الأول.

من ناحية أخرى، نرى أن التأثير الذى يحدثه هذا البيت، إنما يتأتى من الطريقة التى تراصفت فيه الجمل وانتظمت وفقاً لها؛ فهو قائم على أربع جمل، بحيث إن كل جملة إثبات وتوكيد تليها جملة حثّ وتحريض. فإذا نظرنا إلى جملة الإثبات على أنها مؤثر، وإلى جملة الحضّ على أنها أثر أو حركة تتولد عن المؤثر، وتقوم بسبب منه، تعين لدينا أن آلية العمل المنتجة للقيمة هى فى علاقة هذين الطرفين، أحدهما بالآخر، فالأثر الذى تتضمنه جملة الحضّ هو متولد عن المؤثر الذى له رتبة الحقيقة، وهو جملة الإثبات، غير أن الأثر لا يلبث أن يعود باتجاه معاكس نحو الحقيقة الماثلة فى المؤثر ليتشبّع بها ويكتسب شحنة جديدة:



وهكذا، فإن الحقيقة هى منطلق الحركة وغايتها. وربما كان من المفيد أن ننبه، فى هذا السياق، إلى أن الحقيقة ليست قيمة ناتجة عن حركة، وهذا يعنى أنها ليست ثمرة للتجربة الإنسانية، بل هى ، على عكس ذلك تماماً، قيمة مطلقة غير معلولة لشئ خارجها. إنها تفلت من قيود الزمان والمكان، وتتقرر بوصفها الفاعل الذى يحرك التاريخ وينتج المعرفة البشرية ويغنيها، من حيث هو ثابت مطلق، كلىّ الرسوخ والاكتمال.

على هذا النحو، يستمر النص فى إنتاج هذه الحركة وتحفيزها نحو الهدف الذى حاولنا الكشف عنه، من خلال

معاينة الوحدات البنائية للتركيب الشعرى، فى سبيل التوصل إلى إيضاح العلاقات الناتجة عن طريقة تضامّ هذه الوحدات وائتلافها فى أول أبيات النص الذى نتناوله. ومن هذا القبيل، نشير إلى بعض أشكال التعبير والاستخدام، التى تسهم فى إنتاج المعنى، وتخدم الغاية الأساسية للنص. فنلاحظ التعبير بالجملة الشرطية فى البيت الثانى:

«إن يذكّر فغافل، إذا استمطرته فهو ممحل».

فإذا كان التعبير فى جملة الجواب يتم بالجملة الاسمية «غافل، فهو ممحل»، فذلك لأن الجملة الاسمية ـ بما تفيده من معنى الثبوت والاستقرار ـ تجعل من الغفلة والمحل صفتين راسختين ونهائيتين، ويقتضى ذلك أنه لا سبيل إلى إصلاح هذا الموصوف، وأن لا جدوى من أية محاولة، لأنها محكومة بالفشل من قبل، باعتبار أن ما أراده الله، لا طاقة للإنسان به، ولا حول له ولا طول فى تجاوزه أو الإفلات منه.

ويزداد الأمر إثباتاً وتأكيداً، باستخدام فعل الشرط المثبت «إن يذكر، إذا استمطرته»؛ لأن الصفة إذا كانت راسخة بوجود المحاولة، فإن ذلك أدعى إلى كونها أشد رسوخًا وتمكنًا فى حال انعدام المحاولة وغيابها. ثم إنها ليست محاولة محدودة، بل إن لها صفة الشمول المستفادة من ترك المجال واسعاً ومفتوحاً أمام المسند إليه «الفاعل» فى قوله «إن يذكّر»، وبمثل ذلك تتقرر صفة المحل على الرغم من وجود الجهد والطلب والسعى إلى تجاوزها؛ الأمر الذى يستفاد من صيغة «استفعل» فى قوله «إذا استمطرته». وكل ذلك يفيد أن لا إرادة للإنسان فيما اختاره الله، وأن لا تصرف له فيما اقتضته حكمته.

وبوقوفنا عند البيت الثالث، نلاحظ كيفيّة أخرى فى التعبير، تقوم على التضاد اللغوى والتصويرى:

مطرود / مقبول ـ مبعد/ مقبل.

ونقع على صورة مَنْ مَنّ الله عليه وهداه، على نقيض صورة من جعل قلبه أغلف وضرب عليه حجاباً. فالمفارقة تظهر ـ كما أوضحنا ـ بين الطرفين لفظاً وتصويراً، وتنعقد المفاضلة بينهما من خلال اسم الفعل «شتّان» الذى يسهم بدوره فى إظهار البعد بين النقيضين، ويؤكد رجحان أحدهما وأفضليته المتأتية من اختيار الله وهديه له.

وبالمحصلة، فإن هذه الكيفيات التعبيرية التى وقفنا عليها، تتآزر مجتمعةً وتلتحم فى محرق النص لتكوّن طاقته المؤثرة، ولتنتج فعله المركزى المتمثل بالتوجه إلى قهر النفس وإنكارها، وإلى إلغاء الفعل الإنسانى ليكون الأمر خالصًا لله وحده ذلك أن الشرخ الذى أصاب «الأنا» وتسبب فى انشطارها بين الإلهى والإنسانى، بين الروح والجسد، أو بين واجبات الله وواجبات العالم، قد حسم فى التصوف العامل بهدى الدين، بانتصاره النهائى للإلهى على حساب الإنسانى، فإذا كان الله يتجاوز الإنسان، فإن الواجبات تجاه الله تتجاوز الواجبات تجاه الإنسان وتدخل فى صراع معها [٨]، ينتهى بتهميشها وإزاحتها، أى بمصادرة الإنسانى وتغييبه لصالح تضخيم الإلهى وإطلاقه.

من هنا، تتحدد غاية الشعر ـ عند أصحاب هذا الاتجاه ـ بنقل هذه القيمة ونشرها لترسيخ النموذج الفكرى الذى تقوم عليه. ويتضح إلغاء التدخل الإنسانى امتثالا للإلهى فى أجلى معانيه عند ابن عطاء الله، الذى أقام مذهبه على إسقاط الإرادة والتدبير، فهو يسقط الإرادة عن الإنسان لأنه لا يفعل إلا بفعل الله ولا يختار إلا باختياره يقول[٩]:

وكنت قديماً أطلب الوصل منهم
فلما أتانى العلم وارتفع الجهل
تيّقنتُ أن العبد لا طلب له
فإن قربوا فضل وإن بعدوا عدل
وإن أظهروا لم يظهروا غير وصفهم
وإن ستروا فالستر من أجلهم يحلو

ففى هذا النص يتم استحضار حالتين غير متكافئتين، تنعقد المفاضلة بينهما لإظهار أفضلية إحداهما ودفع السالك إلى تمثلها والتزامها، باعتبارها الحالة المثلى التى يتحقق فيها الاكتمال، بتجاوزها للنقص العرفانى المتعين فى الحالة الأولى، والحالتان هما:

١- حالة ما قبل المعرفة الصوفية: وتمثل الإقبال على المحبوب، فهى تقوم على حركة باتجاه القرب تتضمن «رجاء، طلب، عمل»، وبموجبها يجهد العبد فى طلب القرب، ويعمل لبلوغ الوصل ونيل الرضا.

٢- حالة امتلاك المعرفة الصوفية: وهى تفضى إلى التوازن والاطمئنان، باعتبار أن العبد تنتفى عنه كل إرادة، ويتعين بكونه متلقيًا سلبيًا لإرادة الله. إنها الحالة التى تتجاوز الحركة وصولا إلى السكون الذى يقوم على «رضا، امتثال، خضوع». وهو - لاشك - ناتج عن الاكتمال العرفانى.

إن الحالة الأولى تحمل فى ذاتها شيئًا من القلق، الذى يحفز الحركة، لأن للعبد فيها إرادة ذاتية تنشط وتحاول الوصول، وهذا الأمر يسقط فى الحالة الأخرى، فلا يعود للعبد إرادة خارج إرادة الله. وهذا الحلّ - كما نرى - يزيل التوتر الذى تفترضه الحالة الأولى ويلغيه، فيصل إلى السكون بإلغائه علة الحركة، ويتحقق له الاستقرار التام.

ومن الجدير ذكره وملاحظته أن الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية لم يكن ليحصل بجهد إنسانى، أى أن امتلاك المعرفة لا يأتى تتويجاً للحركة البشرية فى بحثها وقلقها، بل إن ذلك - كما يوحى التعبير فى النص - إنما كان بإرادة إلهية، يشير إليها فى قوله: «فلما أتانى العلم». فالعلم المقصود هنا، يتأتى من مصدر آخر خارج التجربة البشرية؛ أى من الله.

وخلاصة ذلك أنه يتمّ الركون إلى حكم نهائى يطوى الزمن ويتجاوز النشاط الإنسانى، فينسحب على مستقبله ويتعمم، بوصفه الثابت الجوهرى، والحق الصراح الذى لا غاية بعده. وهذا ما يتجلى لنا من خلال التعبير بالفعل «تيقّنت» الذى ينشر دلالته بإطلاق على الأفعال التى ترد بعد ذلك: «قربوا، بعدوا، أظهروا، ستروا». هذه الأفعال، وإن كانت ترد بصيغة الماضى، فإنها - من حيث الدلالة - تنقلب عن زمنها الصرفى، وتكتسب من السياق الذى وردت فيه بعد أدوات الشرط، ما يجعلها تمتد لتشمل المستقبل، وكل ذلك يسهم فى خدمة الحقيقة المبتغى إيصالها، التى تفيد إسقاط العنصر الإنسانى من حيث هو فاعل، وإبقاءه فقط من حيث هو مستقر للإرادة الإلهية ومكان لتعبيراتها.

إن الشعر - وفق هذا الاتجاه - ليس تجربة فى الكشف عن العالم؛ فهو مشدود إلى تجربة متحققة فى الماضى، وكل ما يبتغيه هو أن يوفق فى نقلها واستلهامها، فهو، إذن، يستمد هويته من خلال مطابقته لها؛ الأمر الذى يفرض عليه أن يضحى بالاختلاف لصالح التماثل، وأن يتجاوز الأسئلة الإشكالية إلى معارف يقينية وإجابات جاهزة، تمثل مشيئة الله التى يتضاءل أمامها الإنسان، وإذ ذاك لا يجد بدًا من الرضوخ لها، لأن فى ذلك وحده تحقيقًا للتوازن، ووصولا إلى الراحة والاطمئنان، وتخلصًا من التوتر الذى تثيره تناقضات الوجود الإنسانى، ومع هذا الرضوخ يتمّ نكران الخصائص الإنسانية وإلغاؤها، فى الوقت الذى يتم فيه ربطها بقوة مفارقة للإنسانى ومتحكمة بمصيره. يقول عبد العزيز الديرينى[١٠]:

سلّم أمورك للحكيم البارى
تسلمْ من الأوصاب والأوزار
وانظر إلى الأخطار فى الأقطار
حكم المشيئة فى البرية جار
ما هذه الدنيا بذات قرار
لذات دنيانا كأحلام الكرى
وبلوغ غايتها حديث مفترى
وسرورها بشرورها قد كُدرا
بينا يرى الإنسان فيها مخبرا
ألفيته خبراً من الأخبار
ازهد فكل الراغبين عبيدها
[illegible]
ولقد تشابه وعدها ووعيدها
[illegible]
[illegible] الأقذار والأكدار

لا تغترِرْ بوميضها وخداعها
فوراء مبسمها نيوب سباعها
إذ لم تعرَّف فترها من باعها
ومكلِّف الأيام ضد طباعها
متطلِّب فى الماء جذوةَ نار
لا ترج من جذب المطالب مغنما
فلربما جرَّ التحَيل مغرما
وإذا رضيتَ الحكم عشت مكرّما
وإذا رجوت المستحيل فإنما
تبنى الرجاء على شفيرٍ هار

يتمّ افتتاح مخمّسات النص ـ ما عدا الثانى منها ـ بصيغة الطلب إشعاراً بالأهمية، وتأكيدا أن القيام بمضمون هذه الجمل الطلبية هو مدار القول الشعرى وغايته. ويتضح ذلك أكثر إذا توقفنا عند الوحدات البنائية للنص، لنتفحص الكيفيات التى تترابط وفقًا لها. ونبدأ هنا بصيغة الجملة، لنصفها أولا، ولنبيّن أثر هذا الوصف وعلاقته بتشكيل المعنى ثانيًا، فإذا كانت جمل النص تتوزع بين الاسمية والفعلية، والإنشاء والإخبار، فإننا لا نحتاج إلى بذل جهد كبير لنرى غلبة الصيغة الطلبية، التي تقوى وتسيطر، وتوظف الصيغ الإخبارية لصالحها. وبهذا تظهر الجملة الخبرية على أنها قائمة بسبب من الطلب الذى يسبقها، وهى لا تحمل بذاتها معنى جديداً أو قيمة إضافية، بل إنها تكتفى بأن تشير إلى الصيغ المسيطرة، وتحيل إليها، وتبيّن ضرورة العمل بمقتضاها.

إن حالة التلقى التى يريدها النص هى ذات صبغة منطقية، ولهذا الأمر نراه يرتكز فى علاقاته الداخلية، وفى تواصله مع القارئ، على منطق التعبير وتحديد الهدف، ومن هنا فقد كان الاهتمام منصبّا على المعنى المبتغى إيصاله، الذى يتحدد بكونه رسالة ذهنية غايتها الإقناع(١١).

لقد بدا النص ـ باعتماده التركيب المنطقى ـ هادفاً إلى إعطاء قيمة عقلية لا شعرية فكان بنيانه مستنداً إلى مقدمات تلزم عنها نتائج، بقصد إقناع المريد وحمله على التبصر والاتعاظ، ويمكننا أن نوضح هذه القسمة المنطقية وفق الآتى:

مقدمة	نتيجة
التسليم لله	السلامة من المحن والآثام
التبصر فى الأمور	الإيمان بقضاء الله وقدره
الزهد	السعادة
السعى	الخيبة
الرضا	الكرامة
الرجاء	الهلاك

إنّ نظرة بسيطة فى هذا الجدول، تكشف عن رجحان المقدمات الداعية إلى تفويض الله وإسقاط الإرادة الإنسانية، وبهذه المقدمات تقترن النتائج التى فيها خير الإنسان وسعادته، فى الوقت الذى تتقلص فيه المقدمات المرتبطة بالفعل الإنسانى، وتلزم عنها نتائج سلبية للغاية، وبإظهار عدم جدوى المحاولة البشرية، يتم الإزراء بها من ناحية، ويتم، من ناحية أخرى، توظيفها لإنارة البعد الإيجابى فى الحالة المناقضة لها. وبهذا يتم تحقيق الأثر من وجهين؛ ذلك أن كلا من نوعى هذه المقدمات، ينقش علامته ويترك أثره على المتلقى. وهو، إذ يفعل ذلك، فإنه فى الوقت عينه، يحيل إلى النوع الآخر بطريقة ما، تجسّد موقفاً منه.

مما تقدّم، نصل إلى الإبانة عن ارتباط الطرفين بعلاقة من نوع خاص، يجرى استثمارها لصالح أحدهما، ويتعيّن إبطال الثانى فى ذاته، ليكون مؤكداً للأول وموجّهاً إليه. وتوضيحاً لذلك نقول: إن الطرف الأول يشير إلى المقدمات ذات النتائج الموجبة، بينما يشير الثانى إلى المقدمات ذات النتائج السالبة، وتتحدد العلاقة بينهما، من خلال كونِ الأول يتأكد بإظهار خصائصه الإيجابية، وهو بذلك يقود إلى نفى الثانى، ويحيل إليه بطريقة تنفّر منه وتظهر بطلانه، بينما يتم التوجيه إلى الإعراض عن الطرف الثانى من داخله، اعتماداً على إظهار خصائصه السلبية، فتنتفى أهمية هذا الطرف فى ذاته، وتظهر

فقط من حيث هو مسخر لتأكيد الأول. وهذه العلاقة التى تنشأ بين طرفين، يتضخم أحدهما على حساب الآخر، تنتظم معظم النصوص المنضوية تحت الاتجاه التعليمى، كما مرّ بنا، وهى، من ناحية أخرى، تكشف ـ بتسلط أحد طرفيها ـ عن العقلية المسيطرة المؤسسة على وضع اجتماعى ـ اقتصادى متعين، وهذه العقلية، من شأنها أن تنتج، على مستوى الفكر، ما يدعم النظام الاجتماعى السياسى الذى تمخّضت عنه، فتثبت علاقاته، وتعزز سيطرته، وهذا يعنى أنها تغذى زمنه، وتفتحه على الديمومة والاستمرار.

وإذا كانت محاولة الإنسان ـ وهى تزعم لنفسها قدرة وتأثيراً ـ تتسم بسلبية مطلقة، فإن تجاوز هذه السلبية لا يكون إلا بإسقاط المحاولة وتعليقها، وهذا ما يوجّه إليه نص الديرينى، الذى يبقى للإنسان وجوده فقط، من حيث هو خاضع، يقبل ويحتذى، لا من حيث هو فاعل، يقترح ويخالف. وبحسب هذا الفهم، فإن حركة العالم تقدم على أنها تجرى بموجب أحكام مضروبة من قبل، وهى أحكام خارج الزمان، لاطاقة للإنسان بها، ولا سبيل له إلى تعديلها، فهو لا يملك، إذن، إلا أن يستسلم لها ويدعها تتحكم بمصيره، فيتحول إلى خادم لها، يتضاءل أمامها لتتضخم، ويسقط جوهره ليراه، فقط، فيها ومن خلالها، فيؤسس علاقته معها على أساس القبول والامتثال، ويعنى ذلك، عملياً، قبول الفئة الاجتماعية المسيطرة، وتعزيز أسباب وجودها وتسلطها، وتلك هى القيمة المحورية، التى وقفنا عليها فى شعر هذا الاتجاه، وحاولنا الكشف عن الوسائل التعبيرية، التى تنهض بها نصوصه وتتشكل، فكانت ـ كما رأينا ـ مبنية على أساس التقابل الضدى بين طرفين، يتقوّى أحدهما باضمحلال الآخر، ولا يكون للطرف الضعيف وجود خارج سيادة الطرف القوى، فيذوب فيه، ويعمل على تثبيت سيادته، فيعيد إنتاج أدوات هذه السيادة فكرياً.

ثانياً : مفهوم الاتحاد

رأينا أن نصوص الشعر الصوفى التى تنضوى تحت مفهوم الانفصال، تحيل إلى الإلهى، باعتباره جوهراً مفارقًا للعالم ومتحكمًا به، ومن هنا كانت تهيب بالإنسان ليسقط سعيه ويكبح قدراته، فلا ينسب لنفسه أدنى فعل، بل يظهر فقط، بوصفه محلا لفعل الله وإرادته.

وفى مقابل ذلك، سنرى أن النصوص التى تنضوى تحت مفهوم الاتحاد، تعمل للخروج على فكرة الإله المتعالى، لتراه، إلى ذلك، على نحو محايث، فتطوى المسافة بين الله والإنسان، وتردم الهوّة السحيقة التى فصلت بينهما فصلا نهائيًا، كنّا قد سلّطنا عليه الضوء، فى أثناء تناولنا للشعر الصوفى، الذى انبنى على هذه الفكرة واتجه إلى تأكيدها.

وإذا كان التصوف الرسمى ـ كما بدا فى نصوصه ـ يدعو إلى إسقاط المثل الإنسانى الأعلى لينسبه إلى الإلهى، فإن النصوص التى يشملها مفهوم التوحد ذهبت إلى دعوة مضادة تبتغى أن تعيد للإنسان خصائصه المسلوبة، وتقود إلى رؤية الله من حيث هو باطن فى الإنسان والعالم، وبهذا تنتفى الاثنينية، فلا يكون ثمّة غير كما يقول ابن سوار(١٢) :

ما فى الوجود اثنان ويحك فانتبه

حتام طرفك فى المعارف ينعس

فالإنسان، ببلوغه درجة المعرفة والتحقيق، تتلاشى أمامه مظاهر الكون المتكثّرة، وتنحلّ القسمة، فلا يبقى سوى الحقيقة الكلية الجامعة. وإلى هذا كان قد أشار العفيف التلمسانى فى قوله(١٣) :

ولسوف تعلم أن سيرك لم يكن

إلا إليك إذا بلغت المنزلا

فالعبد تنقدح بصيرته عندما يتحقق بالمعرفة الصوفية، وتنقشع عنه الحجب، فيرى أن الموجودات إنما هى من قبيل الظلال والمجازات، وعندئذ لا يثبت وجوداً سوى وجود الحق، ولا يرى غيره، فيتحقق من وحدة القاصد والمقصود.

ومفهوم الاتحاد، الذى نحن بصدده، يجمع بين قسمين أساسيين يتحددان بالنظر إلى شكل العلاقة بين الله والإنسان فى كل منهما. فالقسم الأول يتخذ اتجاهاً نازلا من أعلى، وقد يعبر عنه بمحاولة «أنسنة» الإله؛ إذ يتم الانتقال به من كونه متعاليًا، بائنًا عن العالم بما لا يمكن تجاوزه، إلى كونه

محايثًا له وباطنًا فيه. وهذا ما يقدمه مفهوم «الحلول» الذى لايعدو أن يكون حلولا مقيّداً كحلول الله فى شخص العارف، أو أن يكون حلولا عامًا مطلقًا، مفاده أن الله تعالى حالّ بذاته فى الوجود، على الرغم مما هو عليه من الكثرة والتباين، وآية ذلك أن التعدد هو فى شكل الوجود لا فى ذاته، وهذا النوع من الحلول هو ما يعرف بمبدأ وحدة الوجود. وفى كلا الحالين يتم إنزال القوة الإلهية إلى العالم الإنسانى، وينزع عنها صفة العلو والمفارقة. أما القسم الثانى، فيتخذ اتجاهًا صاعداً، وقد يعبر عنه بمحاولة «تأليه» الإنسان، الذى يرقى ـ على نحو ما يستفاد من هذا القسم ـ إلى درجة الاتحاد بالذات الإلهية، بعد أن ينال العلم اللدنى ويتحقق بمعرفة الله ذوقًا وكشفًا. وهنا يتسنّى للإنسان أن يتجاوز المسافة الفاصلة بينه وبين الله، فيعلو على وجوده، ويرتفع إلى مصاف الإلهى حتى تنعدم الهوّة بينهما ويحصل الاندماج، وهذا ما يعرف بمبدأ وحدة الشهود.

لقد رأينا أن القسمين السابقين، اللذين يفضيان إلى القول بالحلول والاتحاد، يلتقيان فى الحقيقة والجوهر، وإن اختلفا فى الشكل والمظهر، فكلاهما يقود إلى تجاوز حالة الانفصال المقررة فى الشريعة وفى التصوف العامل بأحكامها، ذلك أنهما يجتمعان عند نقطة مركزية قوامها عبور المسافة بينين الإلهى والإنسانى أو بين الله والعالم. وتأسيساً على ذلك رأينا أن نتناول النصوص الشعرية المبنية عليهما تحت مفهوم الاتحاد، وهو نقيض مفهوم الانفصال، الذى قام عليه التيار الصوفى الشرعى.

ولما كان هذا المفهوم يجمع بين قسمين أو حركتين، كان لهذه الدراسة أن تتناوله فى ضوء القسمة المبيّنة، وذلك على النحو التالى:

١ ـ التجاوز وحركة العلو:

وفيها يرتفع المتناهى إلى مستوى المطلق، ويتم تجاوز الحالة الثنائية القائمة على الانفصال، ذلك أن المتناهى يعمل على مفارقة ذاته، ويقوم بسلبها ليحققها على نحو أفضل، فهو، باستمرار هذه الحركة، يتجه نحو حقيقته العليا، ويستبدل بوجوده وجوداً أرقى، وبذلك يكف عن كونه عبداً لماهيته التى أسقطها على شكل آخر مغاير له، ويصبح بمقدوره أن يعلو صوبها ويلتحم بها، من خلال هدمه المستمر لذاته المتناهية. ويمكن أن نقول: إن المثل الأعلى الذى رفعه الإنسان، وجعله خارجاً عنه وعالياً على وجوده، لا يلبث أن يفقد هذه الصفة عندما يصبح قابلا للامتلاك، أى عندما يتاح للإنسان أن يرتقى إليه ويتحقق به.

يقول ابن سوار[١٤]:

لك الكون يارب الملاحة عاشق
وليس هوى إلا بحبك لائق
وما أنت غير الكون، بل أنتَ عينه
ويفهم هذا السرَّ من هو ذائق
ظهرت فلم تخف على ذى بصيرة
وغبت، فلم تظهرك إلا الحقائق
وأفنيتنى عنى فمالى إرادة
وليس المحب الصرف إلا الموافق

يقوم النص ـ كما نلاحظ ـ على ثنائية العاشق والمعشوق، ومن خلال معاينته أفقياً يتضح وجود طرفين يرتبط أحدهما بالآخر بعلاقة عشق، ويظهر الطرف المعشوق متعالياً يتضاءل أمامه العاشق، وينجذب إليه، ويحاول إرضاءه والتقرب منه. وهذا الفهم، إنما نتوصل إليه عبر القرائن النصية التى تتقرر معها حالة القسمة والانفصال، فمنذ البدء يتعين لدينا كونان: أحدهما مدرك ومتعين، والآخر يعلو على الإدراك والتعين. وتتأكد حالة القسمة هذه من خلال ضمير المخاطب الذى يمتدّ على مساحة النص، ويكون مركزاً لوحداته البنائية. وواضح أن علاقة الخطاب تفترض طرفين: مخاطبًا ومتوجها إليه بالخطاب، وهذا ما تكشف عنه الصيغ الفعلية والاسمية المستخدمة مثل: «يارب الملاحة»، «ظهرت»، «غبت»، «أفنيتنى»، «الفهم»، «المحب»، «الذائق»، «الموافق». وكل ذلك ـ كما سنتبين يقتضى التعدد والاثنينية؛ فالظهور والغيبة لا يكونان إلا بوجود آخر مغاير لفاعلهما ومتمايز عنه. وجملة «أفنيتنى» تسفر عن ثبوت وجودين هما: المؤثر فيه، وكذلك فإنّ المحب يشير إلى وجود محبوب هو موضوع حبه، والموافق يستلزم آخر «موافقًا» ومحتذى هو غيره.

غير أن هذا المظهر سرعان ما ينكسر ويتفتت، باعتباره نتيجة معاينة أفقية كما سبق أن ذكرت. ففى البيت الثانى نقع على نقض الحالة الثنائية المقدمة فى البيت الأول، وبهذا تنتفى الغيرية وتتحقق الهوية لطرفى الثنائية، فيتحد العاشق والمعشوق وتنحل مظاهر التمايز بينهما عند الذائق المحقق، ونتبين أن مظاهر الكثرة وقرائنها، ما هى إلا ظلال للمحجوبين، أما عند العارف المتبصر فلا حقيقة لها ولا اعتبار. وعلى هذا المستوى يكون فناء الإرادة الذى يفصح عنه ضمير المتكلم فى قوله «وأفنيتنى»، عائداً إلى فناء القسمة وانعدامها، وهنا تحصل الموافقة المطلقة، وتتحقق الوحدة بين الذات والآخر، بحيث لا تفصل بينهما أية حواجز أو فروق.

فالنص يتأسس على مقولة «السلب» ومنها تنبع شعريته، فهو يقدم الحالة ويوهم بها، ثم لا يلبث أن ينقلب عليها لينفيها ويقرر نقيضها، وهو إذ يفعل ذلك، فإنه يستحوذ على المتلقى ويحقق فيه فعل الصدمة الناتج عن وجود شقة بين ما يقوله ظاهر النص وما ينتهى إليه فى عمقه. ويكون له ذلك من خلال تأسسه على ثنائيات ضدية، تتصارع فيما بينها وتتخالف، وتنتهى عمقيًا إلى وحدة كلية تنصهر فيها المتخالفات. وهنا تنعدم المسافة بين الحضور والغياب، بين المقيّد والمطلق وبين الزمنى ونقيضه.

وبالعودة إلى الأبيات، يمكننا أن نكشف فيها عن آلية التحول المبنية على التضاد؛ فالبيت الأول يشكل وحدة قولية تحتوى على التفرقة، أما البيت الثانى فيشكل وحدة قولية تقوم على الجمع، وتظهر بوصفها مضادة للوحدة الأولى، ويأتى البيت الثالث ليجسد نفى الثانى، من حيث إيهامه بالتفرقة اعتماداً على حدثى الظهور والغيبة، اللذين لا يكونان إلا بالقياس إلى وجود آخر مغاير، وبعد ذلك يأتى البيت الأخير لينفى ما قبله، فتنحلّ التفرقة وتذوب فى محلول الواحد الفرد، وتتحقق المطابقة بين الضمائر. وهذه المطابقة هى جوهر النشاط الصوفى، من حيث هو حركة تنزع إلى الوحدة، وإلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الأشياء، والعلو عليها. ونتوقف هنا عند نص آخر لنتبيّن كيفية حضور هذه المظاهر فيه، يقول(١٥):

وحق فتور طرفك والفتون
وما بالقدّ من هيَفٍ ولينِ
لأنتَ وإن كسوت السقم جسمى
وأهديت السهاد إلى جفونى
مناى ومنتهى أملى وقصدى
ودنياى التى أهوى ودينى
فصل واهجر وأبعدنى وأدن
فإنك لست غيرى فى يقين

فى هذا النص، ينكشف المطلق للوعى من خلال تشخصه فى الصورة الحسية، التى تقدمه لنا فى صورة الحبيب، وتنسب إليه خصائص الجمال الإنسانى، كأن التعبير الصوفى يتوسل هنا بأسلوب الحب العذرى، ويتخذ من لغته المفعمة بالطهارة ومن موضوعاته التى تبرز معاناة العاشق سبيلا للتعبير عن الحب الإلهى(١٦). والقرب بين هذين الضربين يتأتى من كون العاشق فى كل منهما يتوق إلى الاتحاد بالمحبوب. ويعانى لذلك تجربة قاسية، باعتبار أن المحبوب بعيد المنال، تقوم بينه وبين المحب حواجز لا سبيل إلى عبورها.

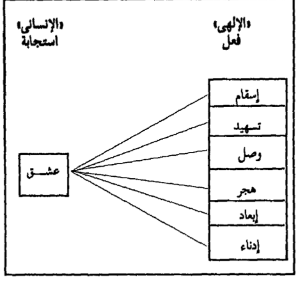
وإذا كان الشعر الصوفى العامل بهدى الشريعة قد أفاد من فنّ الغزل العذرى، فإن علاقة العاشق بمعشوقه ـ كما تتبدّى منه ـ اقتصرت على خضوع العاشق لإرادة المعشوق، وأبقت على البعد الفاصل بين الطرفين، فى حين أن الشعر الصوفى النازع إلى الاتحاد، حاول، فى هذا الجانب، أن يتخطّى المسافة القائمة بين الطرفين وصولا إلى اتحاد العاشق بالمعشوق. ومن هنا اتسمت تجربته هذه بكونها نزوعًا إلى الاتحاد، أى نزوعًا إلى «تكثيف ذاتين وزمنين ومكانين، فى ذات وزمن ومكان واحد»(١٧).

ولهذا النزوع، الذى ذكرنا، رصيده فى مظاهر التعبير اللغوى، ولعلّ ذلك يتجلى فى استخدام المؤكدات، إذ يتم البدء بالقسم، على أن المقسم به ليس غير الصفات الحسية للمحبوب، فهى إذن، تكتسب طابعًا قداسيًا، وتظهر للآخر بصفة العلو من حيث هى غاية ومثال، ولكنها تجمع، إلى

ذلك، صفة الشخوص من حيث تعينها فى صورة. وبهذا نرى أن العلو يفصح عن ذاته فى هذه الصورة الحسية، أو لنقل إن هذه الصورة تتقدم بوصفها العلو شاخصًا فى هذا المظهر. ويتلو القسم التوكيد بلام الابتداء الواقعة فى جوابه «لأنت..»، ثم الاعتراض بالجملة الشرطية والجملة المعطوفة عليها بين المبتدأ «أنت» فى البيت الثانى وخبره «مناى» فى البيت الثالث؛ الأمر الذى يكسب الكلام تقوية ويزيد المعنى توكيداً، ونقع بعد ذلك على صيغة التوكيد باستخدام «إنّ»، وهو يستفاد أيضًا من اعتماد أسلوب القصر والاختصاص، الذى يؤكد الهوية الواحدة لطرفى الثنائية «العاشق والمعشوق» أو «الإنسان والله»، وذلك فى قوله: «فإنك لست غيرى فى يقين». وكل ذلك يتعين فهمه، من حيث هو استجابة للظلال النفسية لتجربة الحب الإلهى، وإشباع لحركتها باتجاه الوحدة الأصلية، ذلك أن تتالى المؤكدات يشيع فى النص جوًّا خاصا يتناسب ورغبة الاندماج، القائمة على أساس تجاوز الوسائط وإلغاء المسافات، بل إن النص يتشرب هذه الحالة ويمتصّها ويخلق ضربًا من الإقناع بها.

من جهة أخرى، نلاحظ أن النص يتوزع بين ضميرى المخاطب والمتكلم، والأول منهما يشير إلى المعشوق أو الإلهى، لذلك فهو يعلو ويتحكم ويظهر بوصفة غاية للثانى، الذى يخضع ويتقبل، باعتباره إشارة إلى العاشق الإنسانى. وهذا التقابل بين الضميرين يكشف عن وجود القسمة والتمايز، لأن الحركة التى يقوم بها النص الصوفى نحو الاتحاد تحمل فى ذاتها اعترافًا بالانشطار وبوجود الإنسانى على الطرف النقيض للإلهى. وهذا الاعتراف الضمنى هو ما يحفز الحركة ويوجهها نحو استعادة الوحدة التى كانت قائمة، فى زمن ما، بين الطرفين، باعتبار أن هذه الوحدة هى الجوهر، وأن الانقسام الذى آلتْ إليه، ما هو إلا حالة عارضة ينبغى تجاوزها لتحقيق الوجود الأصيل، أى ليصبح الموجود متحققًا بالوجود وعند هذه الدرجة تمّحى الفوارق وتتهاوى الحدود الفاصلة بين الأشياء، ويصبح تقديس «الأنا» الإنسانية للأنا الإلهية، من قبيل تقديس الإنسانى لجوهره ولصوته الخاص، ويكون انجذاب العاشق نحو المعشوق بفعل الحب، ليس إلا انجذاب العاشق نحو ماهيته ابتغاء تحقيقها ومعانقتها والامتلاء بها.

وفى النص نجد أن هناك تقابلا بين ما يصدر عن المعشوق وما يصدر عن العاشق، فما يصدر عن الأول هو فعله فى الآخر، أى هو فعل الإلهى فى الإنسانى، أما ما يصدر عن الثانى، فهو يمثل الطريقة أو الكيفية التى يستجيب بها الإنسانى لفعل الإلهى.



نلاحظ أن المتضادات التى ينضوى عليها الجدول الأول تقود إلى نتيجة واحدة فى الثانى؛ ذلك أن انتفاء الغيرية الذى ينتهى إليه النص، يدفع به إلى العلو على الأضد والمتخالفات، بحيث تزول الفوارق بينها، وتصبح مجرد مظاهر لحقيقة واحدة. وبهذا يصل النص إلى الكشف عن «اللاتغاير» فى عين المغايرة، فيستوى الشئ ونقيضه بهويّة واحدة. وهذا ما نتبيّنه باستمرار فى تعاملنا مع الشعر الصوفى، الذى مثّل تجربة الاتحاد، وعمل على تخطى الهّوة والوسائط بين الله والإنسان. ولعلنا نجد فى النص التالى بسطًا لهذا الفهم وتصريحاً به، يقول ابن سوار[١٨]:

فراق ولكن فيه قد جمع الشمل
وهجر ولكن منه يكتسب الوصل
وبعد هو الملقى وسخط هو الرضا
وعتب هو العتبى وجور هو العدل

تناسبت الأضداد عندى بحبكم
فأصعب شئ عند عبدكم سهل
أأحبابنا لستم سوى حقيقةً
فاسمى لكم اسم وفعلى لكم فعل
مَنَنْتم بما لا يملك الحرّ وصفه
وجدتم بما جود الورى عنده بخل
وأسهرتمونى فى جمال وجودكم
فما سعدتْ سعدى ولا جملت جمل
على أن هذا الكون ظلّ لحسنكم
وكلٌّ لكم بعض وأنتم له كلُّ
وكل مليح فى الورى ومليحة
صفات بدتْ منكم فهامَ بها العقل
وكل محبّ مات وجداً فأنتمُ
ظهرتُمْ له فى مظهر عنده يحلو
وغازلتموه من وراء وجوده
فظنّ سواكم حين خامره العقل
وحقكمُ ما ثمّ غير وجودكم
وكلّ وجود قد بدا لكمُ ظلُّ

إن الرؤيا الصوفية، عندما تنفذ إلى جوهر الكون وتخترق مظاهره، لا يبقى أمامها سوى الحقيقة الجامعة، التى تنصهر فيها الأضداد، وتصبح الأسماء والأوصاف المتباينة مجرد تعبيرات تحيل إلى مسمّى واحد. فالمسافة بينهما لا توجد إلا من حيث المظهر، أما من حيث المخبر فلا مسافة ولا اختلاف نظراً لوحدة المشار إليه. فالنص يحبل بالمتخالفات على مستوى السطح، غير أن هذه المتخالفات، ليست إلا وجوهاً لبعد واحد، فهى تتلاقى فى نقطة مركزية تتجاوز عوالم الحس، وعند هذه النقطة تسقط الاعتبارات وتتجرد الأشياء عن خاصياتها، فتمّحى الفوارق، التى هى من شأن عالم الحس، بما له من كثافة تطمس الحقيقة وتحول دونها.

ابتداءً، نلاحظ فى النص السابق ظاهرة التقطيع والتقسيم واعتماد التوازنات اللفظية، مّما يحقق تعادلا بين شطرى البيت الشعرى من حيث الزمان والمكان، وذلك على النحو الآتى

«البيت الأول»	مصدر	حرف أستدراك	شبه جملة	حرف تحقيق	فعل مبنى للمجهول	نائب فاعل
الشطر الأول	فراق	ولكن	فيه	قد	جمع	الشمل

يتم تقديم المصدر ثم يستدرك عليه بحدث يرتبط معه بعلاقة ضدية ويتعيّن بكونه نقيضًا له «فراق / جمع»، وهذا التقابل ظاهريًا بين الطرفين يفيدنا فى أمر تشبيت الحدث وتحقيقه، ذلك أن الحدث يتعين، بوصفه قوّة، بما يعارضه ويناقضه ويشكل مقاومة له، فهو يحمل فى ذاته إحالة إلى ذلك الآخر المناقض. مثل ذلك ما يحصل فى الشطر الثانى من هذا البيت، إذ يتكرر الترتيب نفسه، مع ملاحظة أن الفعل المبنى للمجهول فيه قد ورد بصيغة المضارع «يُكتسَبُ» وهو يعادل تمامًا، فى الزمان والمكان، الفعل المبنى للمجهول مع حرف التحقيق السابق له فى الشطر الأول:

قد جمـع: ـ ب ب ب

يكتـسب: ـ ب ب ب

وإذا كان التعارض تفيده الألفاظ فى ذاتها، بالنظر إليها على نحو مستقل، فإنّ التدقيق فى ارتباطها داخل التركيب يلغى وجود هذا التقابل الخارجى، لأنه يكشف لنا عن ائتلاف الشئ ونقيضه فى وحدة عليا تمثّل تركيبًا يتجاوز الثنائية التى يشى بها المظهر. فالجمع يتحقق داخل الفرق ويذوب فيه، وكذلك فإنّ الوصل مكتسب من الهجر نفسه وقائم به. وهذا ما نراه فى البيت الثانى؛ حيث تستوى المتغايرات وتتلاشى المظاهر المتقابلة فى تركيب صوفى يقدم الاختلاف والمغايرة من داخل الهوية الواحدة. ويتم التصريح بذلك على نحو تقريرى مباشر فى البيت الثالث.

من هنا، نجد أن التعادل الزمانى والمكانى المتحقق بين شطرى كل من البيتين الأول والثانى، يسهم فى إنتاج هذه

الدلالة، إذ يوحى بإمكان انطباق أحد الشطرين على الآخر باعتباره صورة عنه ومعادلا له. وبهذا يشير إلى فناء الكثرة فى الواحد، ويترتب على ذلك أن الجوهر الإلهى واحد، على الرغم مما يبدو عنه من كثرة الخصائص، ذلك أن هذه الخصائص المتكثرة، ما هى إلا الانتشار الخارجى لهذا الجوهر، أى ظهورات المبدأ الواحد وتجلياته المختلفة فى مظاهرها، والمتوحدة فى حقيقتها. وهذا ما يصل إليه النص عندما يقرر حالة الاتحاد وينفى القسمة الخارجية، مؤكداً وحدة الجوهر لطرفى الثنائية، وعند هذا الحدّ تستوى الهوية والسوية، من حيث هما إشارتان إلى أمر واحد. ويتأكد ذلك فى النص بقوله: «لستم سوى حقيقة»، فالذات أو «الإنيّة» تعلو على وجودها الظاهرى، وصولا إلى الاتحاد بالمحبوب، وهذه الجملة الإنشائية التى تثبت دعواها بأسلوب القصر، تأتى مشفوعة بجملة خبرية تؤكد مضمونها، وتكون بمثابة نشر وتفصيل لها،وذلك فى قوله: «فاسمى لكم اسم وفعلى لكم فعل».

فالتجربة الصوفية تقول بإمكان الاتصال بالحقيقة، غير أن ذلك لا يتسنّى لها إلا بإنكار العقل، باعتباره حجاباً يحول بين القلب ونور الحقيقة، فكان أن ارتبط ذوقها عندهم، بتعطيل فاعلية العقل وإطلاق فاعلية القلب[١٩]، وهذا ما يثبته النص فى قوله: «فظنّ سواكم حين خامره العقل»، فاللبس إنما يحصل بسبب تدخل العقل، الذى يستند فى أحكامه إلى معايير الواقع ومواصفاته، ولا يتفق ذلك بحال مع التجربة الصوفية، لأنها تجربة تفوق الواقع وتتجاوز حركته، وتحاول أن تكتنه مالا يستطيع العقل أن يناله أو يتدخل فيه، لأنه من غير مجاله وفوق جبلته[٢٠].

من هذا المنطلق يتأتى لنا أن نميز بين مستويين فى النص:

المستوى الأول: يقوم على وجود مسافة بين كائنات النص اللغوية، وهى المسافة التى يتبدّى من خلالها، البعد غير المعبور بين الإنسانى والإلهى، وهذا المستوى هو من طور عقلى، لأن ما يظهره ناتج عن تدخل العقل أو مخامرته بتعبير القصيدة.

المستوى الثانى: تنحسر فيه المسافة، وتندمج القوتان المتمايزتان، فيتحد العاشق بمعشوقه، حتى لا يكون بينهما فرق، وهنا ينتفى التغاير بين البعد و القرب، وتزول الشقة بين الجور والعدل، وتتهاوى الحدود بين السخط والرضا، وترتد الصفات جميعًا إلى الموصوف، فلا تنفصل عنه، ويتعرف الكون بأنه ليس إلا فيض تلك الحقيقة. وهذا المستوى يفوق العقل ويتجاوزه، فهو وقف على علم القوم، الذى يتحصل لهم عن طريق القلب.

وهكذا، نجد أن الشعر الصوفى المبنى على العلو والتجاوز، يثرى المركز الإلهى، ولكنه لا يلبث، بعد ذلك، أن يرتفع بالجانب الإنسانى إلى هذا المركز ليتماهى معه ويتحقق بصفة الاكتمال. وهنا تنتفى العلاقة القائمة على التضحية بأحد الطرفين لصالح الآخر، فبدلا من إفقار الإنسانى وإبطاله لصالح إغناء الإلهى وإطلاقه، يتم السمّو بالطرف الإنسانى، من خلال ارتقاء الصوفى إلى الجوهر العالى والتحامه به. وربما كان من الممكن أن نقول: إن إثراء الصوفى للمركز الإلهى، لا يعدو أن يكون إثراء لذاته، وإعلاءً لكينونته، وتعزيزاً لمعنى وجوده.

٢ ـ الامتصاص وآلية الاسترجاع:

فى هذا القسم، تقوم الصلة بين الإلهى والإنسانى على قوة جذب تتخذ اتجاهاً نازلا من أعلى، خلافًا لما وجدناه فى الحركة السابقة، فبدلا من انجذاب الصوفى إلى الله وصعوده إليه، عبر هدمه لذاته المتناهية وانفكاكه عنها، يتم هنا جذب المطلق والنزول به إلى مستوى المتناهى، لتحقيق الوحدة الأصلية بين الطرفين.

فى ضوء ذلك، يتضح أن ما ترمى إليه هذه المحاولة، لا يعدو أن يكون عملا لاستعادة حقيقة سابقة عاينها الشعور قبل أن ينقسم على نفسه، واتجه من بعد إلى استرجاعها وتأكيدها بوصفها حقيقته الذاتية، لا بوصفها مباينة له وعالية عليه، ويتبين أن توجّه الصوفى لرفع صفة المفارقة التامة عن القوة الإلهية، من خلال إحضارها فى الحيّز الإنسانى، لا يتخطى كونه استرجاعًا لما سبق أن مرّ بخبرته. ومعنى ذلك أن الجوهر الذى عزله الإنسان عن نفسه وحوله إلى كائن خاص ومختلف، لا يلبث هنا، أن يعاود الاتصال به عن طريق حركة جذب معاكسة، تعيد هذا الجوهر إلى مصدره الإنسانى.

وبهذا، نجد ـ كما تبيّن من قبل فى حركة العلو ـ أن الماهية المجردة لله تتحول إلى وجود متحقق فى ذات، وفى الوقت عينه، فإن ذات الصوفى تتحد بجوهرها الإلهى، فتكفّ عن كونها وجوداً متناهياً معلولا لقوة خارجة عنه، بل إنها تحقّق سموّها، وهى منغرسة فى صميم العالم، دون أن تكون نهباً لأحداثه وفريسة لصيرورته. يقول العفيف التلمسانى[٢١]:

شهدتَ نفسك فينا وهى واحدة
كثيرةً ذات أوصاف وأسماء
ونحن فيك شهدنا بعد كثرتنا
عيناً بها اتحد المرئى بالرائى
فأول أنت من قبل الظهور لنا
وآخر عند عود النازح النائى
وباطن فى شهود العين واحدة
مظاهر لامتيازات وإبداء
أنت الملقن سرّى ما أفوه به
وأنت نطقى والمصغى لنجوائى

هذه الحقيقة، يعبّر عنها النص بشهود الكثرة فى الوحدة من ناحية، وبشهود الوحدة فى الكثرة من ناحية أخرى. فالمبدأ الأول تصدر عنه المظاهر المتعددة وتقوم به، دون أن يعنى ذلك تعدداً فى حقيقة وجوده، فهو يجمع بين الوحدة الذاتية والكثرة الصفاتية والأسمائية. الأولى تكون من حيث الإطلاق، والثانية تكون من حيث التقيّد. وبمثل ذلك، فإن الكثرة مشهودة فى ذاتها فقط، أى من حيث المظهر، أما من جهة علّتها، أى من حيث الجوهر، فهى واحدة لا تعدد فيها ولا انقسام. ففى الاعتبار الأول «الظهور»، تبدو كل صفة لذاتها بأنها غير الأخرى، أما فى الاعتبار الثانى «البطون»، فإن كل صفة تشهد بأنها عين الأخرى، وبهذا يفنى التمايز وتنحلّ فى الواحد المظاهر المتعددة.

من زاوية النظر هذه، نلاحظ أن النص يتقدم فى محورين هما: الإلهى والإنسانى «الصوفى»، أولهما: الواحد والكثير. ففى المحور الأول يسود ضمير المفرد المخاطب، الذى يؤذن بالكثرة من داخل كونه واحداً، فهو يشهد ذاته فى المجالى المتنوعة، دون أن يكون فى ذلك إخلال بوحدته. وفى المحور الثانى يسود ضمير المتكلم بصيغة الجمع، وهو قد اختبر حقيقته الواحدة، التى تكمن وراء كثرته الوجودية. وبهذا، نجد أن هناك توازياً بين المحورين، وهذا التوازى ينطوى على علاقة مشابهة، يبلورها النص داخل القسمة، ويضيئها فى إطار الاختلاف. ومأتى هذه المشابهة أن كلا من المحورين يؤلف بين الوحدة والتعدد بكيفية ما، وتلتقى عنده البداية بالنهاية، وتتصالح الأضداد.

فإذا كان المحور الإلهى «أ» يجمع بين التفرد «حـ» والتعدد «د»، وكان المحور الإنسانى «ب» يجمع بين «حـ» و«د»، وذلك من جهتى المظهر والمخبر، فقد أمكن أن نقول: إن «أ» يساوى «ب» ويعادله، وبهذا التعادل يتطابق المحوران، ويغدو الإلهى والإنسانى وجهين لحقيقة واحدة، ويرتدّ ضمير الجمع الذى يظهر فى المحور الإنسانى إلى حقيقته المفردة، ذلك أن هذا الجمع، فى كثرة تعيناته، ليس إلا واحداً. وكل ذلك ينتهى إليه النص ويكثفه فى البيت الأخير، حيث يتم اعتماد ضمير المتكلم بصيغة المفرد بدلا من صيغة الجمع السابقة، وفى ذلك إشارة إلى الجوهر الإنسانى الواحد، الذى يختفى وراء مظاهر الكثرة، ويأتى استخدام هذا الضمير إلى جانب ضمير المفرد المخاطب، الذى يشير إلى الجانب الإلهى، ويظهر مشدوداً إليه ومرتبطاً معه بعلاقة، يتعين معها انطباق أحدهما على الآخر، وبموجبها يثبت أن الضمير «أنت» هو عين الضمير «أنا»، دون أية فروق.

ففى البيت الأخير، نلاحظ اعتماد أسلوب القصر فى قوله: «أنت الملقن»؛ ذلك أن «أل» التعريف هنا، تقصرجنس المعنى الذى تفيده بالخبر على المخبر عنه بدعوى الانفراد، أى أن المخبر عنه ينفرد بهذه الصفة دون غيره، فهى لا تكون إلا منه[٢٢]. وهذا التعبير يتكرر هنا غير مرّة، ومعه يظهر الضمير «أنت» منفرداً بسمات «التلقين والنطق والإصغاء» المبيّنة فى السياق. ولكنّ هذه السمات التى يختصّ بها الضمير «أنت»، هى فى الحقيقة أفعال ذاتية للضمير «أنا»، فليس لأى منها صفة الحدث الخارجى؛ لأنها تحصل داخل النفس دونما صلة بكل ما هو أجنبى عنها، فالتلقين لا يكون من مصدر آخر خارج الذات، ذلك أن الملقن قائم فى أعمق أعماقها،

ومتصل بمركزها السرّى، بل إنه هو مدد هذا المركز ومصدر طاقته، وكذلك فإن فاعل الإصغاء لا يخرج عن الضمير «أنا» ولا يتمايز عنه، فهو لا يشكل موضوعًا بالنسبة إليه ولا يتعين بكونه آخر. وإذا كان النطق يفترض مصغيا مستقلا عن فاعله، بوصفه رسالة لغوية تهدف إلى الاتصال بآخر، فإنه فى هذا السياق لا يتوخى ذلك، باعتبار أن حركة الرسالة تتم داخل النفس، فالنجوى هى حديث النفس، منها وإليها، وبهذا، يتضح أن المصغى، الذى يمثل الجانب الإلهى «أنت»، حالٌ فى «أنا» الصوفى، وليس شيئا خارجًا عن ذاته ومغايراً لها.

ولما كانت حركة المنطوق «الرسالة» قائمة داخل النفس، تعيَّن أن المرسل والمرسل إليه يتحققان فيها، أى أن المرسل ليس غير المرسل إليه. فالضمير «أنت» يحوز الخاصيات الذاتية للضمير «أنا»، بل إن هذه الخاصيات تكون مقصورة عليه، ويظهر مستقلا بها دون غيره، ومن خلال ذلك يتبيَّن أن الـ«أنت» قد تمّ امتصاصه وتحويله إلى داخل الـ «أنا»، وبهذا لا يكون الرائى إلا عين المرئى، ولا يكون الشاهد إلا ذات المشهود.

هنا ينتفى التعارض بين الكلى والجزئى، وبين الثابت والمتغير، ويزول وهم المسافة بينهما فى حقيقة الجمع، على نحو مايستفاد من قول الششترى[٢٣]:

دجى غيهب التفريق قد زال واشمطّا
وأقبل صبح الجمع من بعد ما شطّا
فسيّان عندى القرب والبعد والنوى
وما هابنى قبض ولا أبتغى بسطا
وهِمتُ بذات كان بينى وبينها
من الوهم بحر قد وجدت له شطّا
أيا له من بحـــرٍ إذا رام قطعه
أخو الفرق يلقاه عليه قد اشتطا

إن البعد غير المعبور بين الله والإنسان، لا وجود له عند العارف الذى يشهد نفسه بأفعال الحق وأوصافه، وقيامه لا يكون إلا عند من يثبت الخلق وتدور عليه أحوال البشرية. وهذا ما يوضحه النص من خلال المقارنة بين الجمع والفرق، وهى مقارنة تحيل إلى الأول من حيث هو نور وهداية، اعتماداً على إظهار الثانى،من حيث هو متاهة وضلال.

وهنا، يتضح ارتباط «دجى غيهب التفريق» و «صبح الجمع» بـ «بحر الوهم»وشاطئه، ويتبيّن أن البحر والشاطئ قائمان فى ذات الإنسان، فتجاوز البحر إلى الشاطئ هو تجاوز للأوصاف البشرية، أو هو تجاوز للذات فى وجودها المتناهى، ليكون قيامها فقط، من جهة تحقيقها بالمطلق. والوصول إلى الشاطئ يمنح الاستقرار والطمأنينة، وينتفى معه القلق والتوتر، وذلك ما يمنحه «صبح الجمع» وينفتح عليه، من حيث هو ضوء وانكشاف وتحقق، تزول بشهوده الحيرة وتتبدد مظاهر الاضطراب.

بهذا المعنى، يغدو الشاطئ إشارة إلى «صبح الجمع» وتحققاً مكانياً له.

ونلاحظ، من جهة ثانية، اقتران «دجى غيهب التفريق» بـ «بحر الوهم» ؛ بحيث يغدو وجود هذا البحر مظهراً له وعلامة عليه. فالتفريق هو إثبات للخلق فى مقابل الحق، والقول به يثبت القسمة ويؤكد المغايرة والتعارض، وكل ذلك مما يورث التمزق، ويؤجج الحيرة، ويثير التنازع والاضطراب. وهذه المعانى الناجمة عن شهود التفرقة، تنكشف فى صورة البحر وتتقاطع معه، وتجد فيه مدى واسعاً لإشعاعها وانتشارها؛ فالبحر نقيض للاستقرار، نظراً لكونه حركة دائمة ومتجددة، وهو إلى جانب ذلك، عمق وسعة ومسافة وامتداد، وهذا ما يجعله عصيًا على الطىّ ومغلّفًا بالغموض والاستغلاق، ومن خلال ذلك نجده يلتقى مع التفريق، من حيث هو جهل وظلام، ومن حيث هو حيرة وضلالة وانفصال عن الحق بمسافة شاسعة، تورث التيه وتغذّى الخلط والشطط والضياع. وهنا يأتى التعبير بصيغة الفعل المضارع «يلقاه» لينفخ الحياة فى هذه الدلالات، ويتيح لها أن تنمو، من خلال امتداده ببحر الوهم، وعمله على إطلاق أبعاده وجعلها تتجدد حيناً بعد حين، بحيث لايجد المحجوب سبيلا يمكنه من العبور، فيبقى نهبًا لأوهامه وشكوكه، دونما أمل بالوصول إلى الشاطئ أو المستقرّ، ودونما أمل بانقشاع حجب ظلمته وتهتكها.

ومن هذه الدلالات التى تشعّ فى أنحاء النص وتتبادل التأثير من خلال تفاعلها فى جسده، تتولّد الشحنة ويتعمق الأثر.

ومما لا شك فيه أن هذا الموقف، بما فيه من خروج على تعبيرات الدين الرسمى، فرض على الصوفى أن يخلق وسيلته الدفاعية، بعد أن تحطمت عنده آلية الدفاع المتمثلة بتعاليم الدين وحدوده، وذلك كى يتجنب وجوده على نحو عار فى مواجهة مصيره. وهذا ما حققه فى صيغة الإنسان الإلهى، التى كانت تعويضاً عن أسوار الحماية المفقودة(٢٤).

ومفهوم الاتحاد، فى قسميه المعبر عنهما بحركتى العلو والاسترجاع، يعمل على إلغاء التعارض بين الله والإنسان، بل إنه يذهب إلى تحقيق الوحدة بينهما، ويكون ذلك بفعل قانون المماثلة، فالحركة الصوفية هنا، تتجه إلى إقامة التماثل بين الله والإنسان، فإذا كان الله ذاتًا بلا صفات، أى لا يدركه الوصف، ولا يتحدد إلا بشكل سلبى، فإن الصوفى يسعى إلى تحقيق ذاته بهذا الاعتبار، أى يخرج عن كل أوصافه، حتى يتحول إلى ذات بلا صفات، أو لنقل: إنه يسعى إلى تحقيق ذاته بصفات إلهية، ولكن الله أعلى من الوصف وأكمل، فلا وصف له على الحقيقة، وبهذا يصل إلى النتيجة عينها، فيكون ذاتًا بلاصفات. وبنتيجة هذا التماثل يحصل تبادل للأدوار، ويشهد الصوفى نفسه على أنه الحق(٢٥). يقول ابن هود(٢٦):

علم قومى بى جهل
إنّ شأنى لأجلُّ
أنا عبد، أنا ربّ
أنا عزّ أنا ذلّ
أنا دنيا، أنا أخرى
أنا بعض، أنا كلّ
أنا معشوق لذاتى
لستُ عنى الدهر أسلو

هذه النتيجة، التى يصل إليها الخطاب الصوفى فى شعره النازع إلى التوحد، يمكن أن نجد لها تفسيراً اعتماداً على مبدأ التماهى. وهو مبدأ قابل للحدوث عندما يكتشف المرء سمة مشتركة بينه وبين آخر، وقد يحدث عندما يكره المرء على التخلى عن موضوع ما، ففى هذه الحال، يطرأ تغيّر على «الأنا» يوصف بأنه انبثاق للموضوع فيها، ومن خلال ذلك تتشرب الذات خاصيات الموضوع المفقود وتظهر بشخصيته، وبهذا تصير ذات الإنسان هى غايته بعد أن اتحدت بالموضوع الذى ينجذب إليه ويسعى إلى امتلاكه(٢٧). وتأسيسًا على ذلك يرى الصوفى أن تجلى المحبوب له، لم يكن إلا تجليًا فيه، وبهذا ينتفى التغاير، وتلتقى البداية بالنهاية، فلا يكون المتجلّى إلا عين المتجلّى له.

وأخيراً، فإن محاولة تجاوز المفهوم الدينى ـ كما تتبدّى فى هذه النصوص ـ لم تكن ـ فيما نظنّ ـ سوى المظهر الخارجى لمحاولة تجاوز المؤسسة الاجتماعية ـ السياسية، التى رسّخت علامات وجودها، وأرست الأفكار التى تعزز هيمنتها وتبرر ممارساتها، وربما كان من الممكن، فى ضوء ذلك، أن تفهم التجربة الصوفية ـ عبر نصوصها المبنية على مفهوم الاتحاد باعتباره تجربة قامت على أساس معارضة النظام القائم معارضة إيديولوجية، تبدّت فى رؤيتها الدينية المخالفة، التى أخفتْ تحت ظلالها البعد الفلسفى للتجربة، ويسّرت له أن ينمو، داخل كنفها، ليصل إلى مرحلة من النضج والامتلاء.

الهوامش:

(١) انظر: كمال أبو ديب فى الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط ١٩٨٧م، ص ١١٧.
(٢) ابن عطاء الله السكندرى، لطائف المنن، المطبعة الفخرية ـ القاهرة، ط ١٩٧٢م، ص ٣٥.
(٣) انظر: يونغ، الدين فى ضوء علم النفس، ترجمة نهاد خياطة، العربى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٨م، ص ٢٧.
(٤) زكى مبارك التصوف الإسلامى، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٣٨م، ص ١٥٦.
(٥) لطائف المنن، ص ٩٤.

(٦) انظر: عبدالقاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م.، ص ٨٧.

(٧) **ديوان ابن الجيّاب** «على بن محمد الغرناطي. توفي سنة ٧٤٩هـ»، مخطوط بمكتبة الأسد، بدمشق تحت رقم «٥٨٠٢.»، ورقة ٦ وجه.

(٨) انظر: هنرى آمزون فيورباخ، ترجمة إبراهيم العريس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م.، ص ٨٦.

(٩) **لطائف المنن**، ص ٣٩.

(١٠) هذه القصيدة أثبتها السبكي في طبقاته، وأشار إلى أنها تخميس لأبيات التهامي وذكر في الحاشية أن الديريني بدل بعض ألفاظها لتتناسب مع عبارات القوم انظر: **طبقات الشافعية الكبرى** ٢٠٢/٨.

وانظر الأصل في **ديوان التهامي**، تحقيق على نجيب عطوى، دار الهلال، بيروت ١٩٨٦، ص ٤٦١.

(١١) انظر: عبدالله محمد الغذامي، **تشريح النص**، بيروت ١٩٨٧، ص ٣٤.

(١٢) **ديوان ابن سوار** «نجم الدين بن إسرائيل، توفي سنة ٦٧٧هـ»، مخطوط بمكتبة الأسد بدمشق تحت رقم «٤٩»، ورقة ٣٠ وجه.

(١٣) ابن شاكر الكتبي، **فوات الوفيات**، تحقيق إحسان عباس، دارصادر، بيروت، ١٩٧٣، حـ ٣/ ص٧.

(١٤) **الديوان**، ورقة٣٢ وجه.

(١٥) **ديوان ابن سوار**، ورقة ٦٤ ظهر.

(١٦) انظر: عاطف جودة نصر **الرمز الشعري عند الصوفية**، دار الأندلس، بيروت ط ٣، د. ت ص ١٣٨.

(١٧) **في الشعرية**، ص ١٠٢.

(١٨) **الديوان**، ورقة ٤٠ ظهر.

(١٩) أدونيس **الثابت والمتحول** دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.، حـ ٢/ ٩٥.

(٢٠) مثال ذلك ما يروى عن أبي الحسين النوري، إذ قيل له: بم عرفت الله تعالى؟

فقال: بالله. قيل له: فما بال العقل؟ قال: العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز مثله. انظر: السراج الطوسي **اللمع** باعتناء نيكلسون، ليدن ١٩١٤، ص ٤٠.

(٢١) **ديوان عفيف الدين التلمساني**، مخطوط بمكتبة الأسد، بدمشق، برقم «٤١٦٨» ورقة ٢ وجه.

(٢٢) لمزيد من الاطلاع على أسلوب القصر في التعريف. انظر **دلائل الإعجاز**، ص ١٣٨.

(٢٣) **ديوان الششترى**، «على بن عبدالله»، مخطوط بمكتبة الأسد، بدمشق، رقم/ ٥٩١٨/ ورقة ٧٩ ظهر.

(٢٤) انظر: **الدين في ضوء علم النفس**، ص ٦٠ وما بعدها.

(٢٥) لمزيد من الاطلاع على تفاصيل قانون المماثلة، انظر: محمد عابد الجابري: **نقد العقل العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٦، حـ ٣١٤/٢.

(٢٦) **فوات الوفيات** ٣٤٧/١.

(٢٧) راجع دقائق فكرة التماهي في:

- فرويد **الأنا والهذا** ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣ ص ٢٩.
- فرويد، **علم النفس الجمعي وتحليل الأنا**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط ١٩٧٩، ص ٥٩.



الاسم والنعت:

لغة الاصطلاح فى تسميات الحيوان ورموزه فى الشعر العربى القديم

ياروسلاف ستيتكيفتش

تتميز وظيفة الزمان والمكان وفعاليتهما فى القصيدة العربية القديمة بوجود كلى يدثره مزاج رثائى، وتتحدد تخوم ذلك الوجود تحديداً دقيقاً ـ على نحو آخر ـ بموتيفة الديار المهجورة أى «الأطلال جـ جـ »؛ وربما لا يلزم ضرورة أن تظهر هذه الموتيفة ظهوراً جليا فى كل قصيدة بذاتها؛ ذلك أنا نستشعر وجودها ـ على نحو آخر ـ من خلال الخلفية المزاجية، علاوة على الوصف التصويرى الذى يميز ذلك الوجود بشفافية، جاعلا منها وحدة بنائية وموضوعية.

أما قسم «الرحيل» فى القصيدة فيتسم، من حيث الموضوع، بعامل أساسى بارز، وليس هذا العامل الموضوعى عادة بالضرورة هو ما يجعل من الرحيل فى شكله قسما موضوعيا، فكثيرا ما تكون تسميته موتيفة مجرد اصطلاح بارع لإطاره، أكثر مما تعبر عن وجود موضوع مكتمل. وأيا كان قدر التردد فى الاصطلاح فالمقصود من وراء معنى الرحيل أمر نجده مستقراً فى كل ما يعتمل فى قلب هذا الرحيل: موضوعه، وبنائه، ومزاجه الشعرى، والنغمة المستخدمة فيه، والفكرة.

نحن بالطبع نتحدث هنا عن مطية الشاعر البدوى «أنثى الجمل» التى يشير إليها الاصطلاح العربى بما لا يحصى عدده من النعوت [الشابتة أو الكنى] برغم أنا كنا نعرفها فى الرمز اللغوى بـ «الناقة»، وهى كلمة تستعصى تماما على المحاولات الجاهدة لتوضيح أصلها اللغوى واشتقاقاتها، حاملة فى طياتها ما تحمل من سر ينطوى عليه غموض ما يقرب من اثنتى عشرة صيغة تكتنفها تغيرات محيرة؛ منها ما يقع فى الإبدال والقلب، ومنها مايقع فى التحولات الصوتية.

إن المحاولات العربية القديمة لاستيضاح أصل الكلمة اللغوى واشتقاقاتها تتخونها نزعة تفسيرية بيئية احتماعية، بل أدبية كذلك، يقترن بها شئ من

* نشر فى مجلة الدراسات الشرقية؛ ٤٥ (ع) ٢، ١٩٦٨.
Journal of Near Eastern Studies,45 m.2 (1980).
ترجمة: حسنة عبد السميع، آداب عين شمس، وقد تمت مراجعة الترجمة من قبل صاحبه.

السذاجة اللغوية. وقد أولى ابن جنى (٣٢١ ـ ٢٢هـ : ٣٩٢هـ/ ٩٣٢: ١٠٠٢م) الممثل الحقيقى والمعتمد لفقه اللغة، والعالم اللغوى المهتم بالجانب الدلالى التصويرى، الذى تقترب آراؤه من الآراء اللغوية الحديثة ـ أولى هذا العالم كلمة «الناقة» عناية كبيرة. إنه يدرجها صرفيا تحت صيغة «فَعْلَة» أى «صفة مشبهة باسم الفاعل أو باسم المفعول» [١]. ويمكن أن نقول إن وزنها من «تنوّق» ـ فى ـ، أو «تأنق» ـ فى ـ أى فعل بأناقة؛ كتأنق فى الملبس والمأكل... إلخ. تلك هى أبسط الصيغ اللغوية لأصل الكلمة واشتقاقها التى تحصلت من الصيغ العربية القديمة، والتى تمد ابن جنى بالإحالات الدلالية المرغوبة «للناقة» بوصفها اصطلاحاً. فهى الحيوان الذى عد مفخرة العرب؛ يتنافسون على امتلاكه، ويمتدحون صفاته، ويحملهم، ويحمل أمتعتهم. وفى القرآن آية حدت بابن جنى أن يبحث الروابط الدلالية والتوازى الصرفى بين «ناقة» و «جمل» و «جمال»: «ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون»[٢]. وتلك الإشارة تعرض النظرة لنوعية «الجمال» المرتبط بالمظهر والسلوك، بوصفها تهيئ وقوداً إضافيا لنموذج ابن جنى المؤصل تاريخ الكلمة اللغوى واشتقاقاتها؛ فهى تساعده على أن يصنف «الجمل» صرفيا من صنف الصفة المشبهة نفسها «ناقة» بينما (جمال... إلخ) لا يصبح سوى مواز دلالى لـ «تنوّق/ تأنق». إن الدائرة الدلالية التأصيلية لتاريخ الكلمة بإشارتها إلى أهمية الجمل ـ سواء منه الذكر أم الأنثى ـ فى الحياة العربية، دائرة تامة. بهذه الصيغة عرض ابن جنى فكرته على أستاذه أبى على الفارسى الذى أقرها تماما [٣].

ويدعم (لسان العرب) هذا الموضوع، ولكنه يزيده تعقيدا بأن يدرج فى تاريخ الكلمة ـ بالرغم من الطبيعة ال...ية ـ الجذر نقو/ نقى، كلاهما فى الصيغة الاسمية من «نقى» أى «نقى العظام والدهن»، مثل: صار فيها نقى «صارت ذات شحم»، والصيغة الفعلية والاشتقاقية من وزن «أفعل» أنقت و مُنقية، أى «سمينة ذات لحم» [قلوص] كما فى ناقة منقية [أى ناقة علكوم][٤]، ويتطلب هذا الأمر إجراء مقارنة بالكلمة العبرية (גְּמַלִּים מֵינִיקוֹת) (جمال مرضعة)[٥]. وعلى هذا النحو، نجد تلك التضمينات فى التصور العربى للنقى وسمنة الجمل[٦]. بينما تلتحم نعتيا وتتطابق مع فكرة الجودة والدقة والتفوق والاختيار الموجودة كذلك فى تنوق/تأنق، التى تمنح بالفعل جهدا جديرا بالاعتبار، وأساسا واعدا للتأصيل اللغوى لتاريخ الكلمة واشتقاقها. وبالإضافة إلى هذا، فإن الحذر يملى علينا فى تناول الموضوع فى المرحلة الحالية ألا نعتبر التداعيات الموصلة لتاريخ الكلمة اللغوى واشتقاقها سوى مجرد تداعيات ... بالنقا أى «أكمة الرمل»، والنيق «قمة الجبل»، وكلاهما يتصل ـ من حيث الإبدال ـ بالجذر قنن، قم «قنّه ـ قمة» أى «الأكمة وذروة الجبل».

إن تمثيل الجمل ـ غالبا الناقة ـ التصويرى فى الثمودية القديمة والصفوية، على أية حال، كان يتخذ شكل كثبان هرمية [٧]. وعلى هذا النحو الاستكشافى ـ وإن كان يبتعد عن التداعيات التأصيلية الاشتقاقية ذات الصبغة النفعية والبصرية ـ يدخل المرء عالم الصورة الصوتية العربية للناقة، أى يدخل عالم تسمية الأشياء وإعطائها دلالتها حسب أصواتها. ولهذا، فثم إمكان لورود الجذر (نقق) و (نهق)، «بل كذلك (نعق)، ولم لا يكون هناك (نأق) ـ غير الموجودة ـ » وكلاهما يعنى ـ بالإضافة إلى النهيق والنعيق ـ خروج صوت حزين كئيب. وذلك المعنى الأخير من الممكن تدعيمه بالرجوع إلى الصيغة العبرية والآرامية والسيريانية من الجذر نفسه، الذى يكتسب معنى أكثر مشابهة للجمل فى معنى التأوه والشكوى، من حيث إن الاسم نأق (נְאָקָה) [أى: أنين ـ نشيج] (WEHKLAGE GEACHZ)[٨] ـ فيما يتصل به من معنى ـ ينقلب كذلك عن (אֲנָקָה) أى «تأوّه»[٩]. ويسجل

الاستخدام الآرامى التلمودى والمدراشى تنوعا فى هجاء كلمة ناقة نفسها؛ فناقة/ ناقة (נָאקָה/ נָקָא) «منتهية بألف» (נָקָה)[١٠]. وعلى الأقل، فالصيغة الكتابية التى لا تتميز من الصيغة الشفاهية تدل على«التأوه». وينشأ مزيد من التعقيدات عندما تأخذ الكلمة العبرية ناقة (נְאָקָה) معنى «جمل طويل العنق» [١١]؛ لأن إبدال «نأق وأنق» ـ الهمزة بالعين ـ يأخذنا بعيدا عن الأفق التصويرى للصوت نهق، ونعق، ونقق، ونأق، ليعود بنا إلى المجال البصرى للجذر العربى للفعل «عنق» أى طويل العنق... إلخ.

ومثل هذا الالتواء المفترض فى اشتقاق الكلمة وأصلها من الممكن أن يفسر كلمة «ناقة» العربية ومثيلتها المدراشية (נְאָקָה) «ناقة»، بالإضافة إلى اعتبارها إشارة إلى طول عنق الحيوان، بل سرعته، بالقدر الذى تتميز به سرعة «الجمل» أو «الفرس» حين يمد عنقه فى أثناء العدو [١٢]. وعلى أية حال، فإن الناقة داخل هذه التحورات الصوتية سوف تدرج تحت «عنقاء» الشبيهة بالطائر ـ أو ذات العنق الطويل ـ ذلك الكائن الأسطورى المعروف بالعنقاء؛ طائر تجارة النباتات العطرية جنوب الجزيرة العربية المأساوى [١٣]. ويتولد من هذه الكلمة المعنى العربى الخاص «بالنكبة» غير البعيد عن التصور الأسطورى الشعرى العربى المحيط بالناقة [١٤]، بغض النظر عما يشير إليه ابن جنى فى تأصيله الحى تاريخ كلمة الناقة واشتقاقاتها.

أما فيما يتعلق بورود كلمة ناقة نفسها فى الكتابات العربية الجاهلية، فإن ندرة ذلك الورود تزيد من قوة الشعور بعدم التأكد من الأصل التاريخى والاشتقاقى للكلمة صعبة التحديد؛ حيث تكتسب دلالاتها صبغة رمزية تفوق حضورها المادى فى المعاجم العربية القديمة. وبالتتبع الإحصائى للكلمة فى المعجم نجدها تصنف ضمن فئة من أشد الكلمات ندرة فى الشعر العربى الجاهلى. وإذا استثنى المرء الأجزاء السردية المتعلقة بحرب البسوس فى «أيام العرب» ـ بوصفها تنتمى إلى وقت أكثر تأخرا، وذات طبيعة حكى فضفاضة، ودون ادعاء وجود نص أولي أساسى ـ فإنه يمكن التحقق من أن أغلب التنوعات النصية المبكرة الحدوث لكلمة ناقة تقع وحسب فى القرآن فى سياق قصة ناقة النبى صالح[١٥]. إن توثيق الكلمة فى نصوص تنتمى حقيقة إلى العصر الجاهلى ـ بغض النظر عن وجودها فى اسم الشاعر أنف الناقة [١٦]ـ بالغ الندرة بدرجة تدعو إلى الحيرة، هذا إذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة الناقة كلية الوجود فى الشعر الجاهلى بوصفها البطل بالنسبة إلى الشاعر البدوى، ومن حيث التصاقها بالقسم الموضوعى والقسم البنائى الملتزم فى القصيدة القديمة الخاص بالرحيل.

وترد كلمة «الناقة» فى المعلقات ـ على سبيل المثال ـ مرة واحدة فقط فى بيت عنترة:

فوقفت فيها ناقتى وكأنها

فدن لأقضى حاجة المتلوم[١٧]

وفى واحدة من مجموعات المختارات الشعرية الأساسية مثل (المفضليات)، يرد ذكر هذه الكلمة أربع مرات وحسب فى قول المثقب العبدى:

فبت وباتت كالنعامة ناقتى

وبات عليها صفنتى وقتودها[١٨]

وكذلك يرد فى قول المرقش الأكبر:

فهم صحبتى على أرحل الميـ

ـس يزجون أينقا أفرادا[١٩]

وفى قول الحارث بن ظالم:

وحش رواحة القرشى رحلى

بناقته ولم ينظر ثوابا[٢٠]

وفى قول علقمة:

إلى الحارث الوهاب أعملت ناقتى

لكلكلها والقصريْن وجيبُ[٢١]

وترد كلمة الناقة على قلة وتباعد مرات أخرى. من مثل ذلك ورودها مرة أخرى فى قول علقمة:

من رجل أحبوه رحلى وناقتى

يبلغ الشعر إذ مات قائله[٢٢]

ومن مثل ورودها مرة لدى عبيد بن الأبرص فى قوله:

فوقفت فيها ناقتى لسؤالها

فصرفت والعينان تبتدران[٢٣]

ومن مواضع ورودها موضعان فى شعر أوس بن حجر، وذلك فى قوله:

- إذا ناقة شدت برحل ونمرق

إلى حيكم بعدى فضل ضلالها[٢٤]

و- فلاة من النوق المراسيل وهمة

نجاة علتها كبرة فهى شارف

وقد وردت الكلمة لدى بشر بن أبى خازم مرة واحدة، فى قوله:

فدى لك نفسى يا ابن سعدى وناقتى

إذا أبدت البيض الخدام الضوائع[٢٥]

ومن السياقات الأولى المبكرة لكلمة ناقة ورودها فى بيت المهلهل بن ربيعة:

وحادت ناقتى عن ظل قبر

ثوى فيه المكارم والفخار

فيتعلق السياق الرئيسى فى هذا البيت بالرثاء، ويشير السياق الثانوى إلى الرحلة[٣٦]، كما أننا نجد تساؤلين لدى امرئ القيس [٢٧]، ينتسب كلاهما إلى الرحيل، ويقول:

- فجزيت خير جزاء ناقة واحد

ورجعت سالمة القرا بسلام

و- وأرى ناقة القيس قد أصبحت

على الأين ذات هباب نوارا

وثمة ذكر واحد لكلمة ناقة فى (قصيدة الخلق) العجيبة[٢٨]؛ حيث تشبه الأفعى الأبدية - أو هكذا بدت للفولكلوريين المختصين بالصيغ الشعرية الأسطورية - بالناقة أو بالذكر من هذا النوع أى الجمل. ولهذا نجدها قد دخلت سياقا غير تقليدى، قد لا يفتقر - بالرغم من ذلك - إلى شرعيته الرمزية والدلالية. يقول:

فكانت الحية الرقشاء إذ خلقت

كما ترى ناقةً فى الخلق أو جمل

وفى شعر المتلمس الضبعى نجدها ترد مرتين[٢٩]، ذلك بوضوح فى السياق الصحيح للرحيل، يقول:

فلتتركنهم بليل ناقتى

تذر السماك وتهتدى بالفرقد

ثم ترد بعد ذلك فى بيت انتقالى من الرحيل إلى المديح، يقول:

إذا بلغت قيس اليمانى ناقتى

فأى خليل بعد قيس تلمس

ويبدو أن المنخل اليشكرى[٣٠] مسؤول عن ذلك النوع من التحبب الغنائى، وسرعة البديهة فى إطلاق تسمية مباشرة على الناقة فيما كان يجب أن يكون خاتمة قصيدة، أو على أقل تقدير، البيت الختامى فى موضوع النسيب (الغزل؟)؛ حيث نجد الناقة «استعارة»

لمحبوبة الشاعر، وللشاعر نفسه بوصفه الفحل، يقول:

فـأحـبـهـا وتحـبـنى

ويحب ناقـتـهـا بعـيـرى

وفى مثل ذلك النسق المجازى يتطابق النوع، تذكيرا وتأنيثا، ومع ذلك فللبدو حصافتهم؛ إذ إنه من المعتاد أن يمتطى المحارب البدوى ناقته، وأن يعلن امتلاكه إياها، بينما يكون الفحل حامل هوادج المحبوبة.

كذلك، ترد كلمة ناقة خارج الحدود الموضوعية للقسم الخاص بالرحلة من القصيدة فى سياقات الفخر ـ خاصة ـ والنسيب على التوالى. ففى شعر حاتم الطائى:

«وإنى لوهاب قطوعى وناقتى»[٣١]، وفى شعر دريد بن الصمة «أينقٍ جُرْب»[٣٢].

ولو تتبعناها تاريخيا لوجدنا الأعشى ـ الشاعر المخضرم ـ يخرج علينا بعدد «مدهش» من أمثلة ثلاثة تشير كلها إلى سياق الرحيل. كقوله:

ذاك شـبـهـت ناقـتى إذ ترأمت

بى عليـهـا بعـد البـراق البـراق[٣٣]

وقوله كذلك من الصيغة نفسها ثانية:

ذاك شـبـهت ناقـتى عن يمين الـ

رعن بعـد الكلال والإعـمـال[٣٤]

وفى مرة ثالثة يقول معدلاً الصيغة السابقة:

ليت شـعـرى متى تخب بنا النا

قـة نحـو العـذيب فـالصيـبـون[٣٥]

وكذلك نجدها لدى الشاعر مدعى النبوة أمية بن أبى الصلت، الذى تعد سياقاته الشعرية غريبة على بدوية الرحيل الكلاسيكى. كقوله:

ناقـة للإله تسـرح فى الأر

ض وتنتـاب حـول مـاء مـديرا[٣٦]

ولا يشهد رصد كلمة ناقة فى الشعر تزايدا فى القرن التالى من الجاهلية، ولا يفوقها عددا فى عصر صدر الإسلام، ومن ثم فورودها فى شعر كعب بن زهير نادر؛ إذ لا ترد فى ديوانه سوى مرة واحدة[٣٧]. وبالرغم من أنها تأتى فى سياق الرحيل الشكلى، فإنها تظهر بوصفها إشارة موضوعية للنوق لا بوصفها راحلة الشاعر. يقول:

كلفـتـهـا حـرة الليـتين ناجـيـةً

قـصـر العـشى تبـارى أينقـا عـصـفـا

ويذكر حسان بن ثابت الناقة مرة واحدة فى مناجاة تنتمى إلى الرثاء الطقسى أكثر مما تنتمى إلى الرحيل، يقول:

لا تـنـفـرى ياناقُ منه فـإنه

شـرّاب خـمـر مـسـعـر لحـروب[٣٨]

وفى سياق الأخذ بالثأر تقع الكلمة فى شعر فاطمة بنت ربيعة، تقول:

أيقـتل قـرفـة قـيس فـتـرضى

بأنعـام ونوق سـارحـات[٣٩]

ومن شعراء ذلك العصر نجد فرحة بن عمرو الجذامى يستخدم كلمة ناقة على نحو استعارى تام، بوصفها راحلته النهائية، أو بوصفها الصليب الذى يكاد يصلبه البيزنطيون عليه. يقول:

على ناقـة لم يلقح الفـحل أمـهـا

مـشـذبة أطرافـهـا بالمناجل[٤٠]

ثم نجد الكلمة ترد مرتين فى شعر أحد الشعراء المخضرمين المتأخرين، أعنى عمراً بن أحمر الباهلى، وترد فى شعره على نحوين: الأول غنائى فى رحيل شبه عذرى فى قوله:

أرى ناقتى حنت بليل وشاقها

غناء كنوح الأعجم المتوائم[٤١]

والآخر فى موتيف العاذلة، فى قوله:

أو تبعثَ الناقةَ أهوالها

تَجُرُّ من أحبلها ما تجر[٤٢]

كذلك إطار الرحيل فنجد حُميداً بن ثور الهلالى يقول:

فما لحق العيران حتى تلاحقت جمال

تسامى فى البرين ونوق[٤٣]

وفى أواخر تلك الفترة نجدها كذلك فى مثل الراعى النميرى؛ إذ يقول:

وما صرمتك حتى قلتِ معلنة

لا ناقة لى فى هذا ولا جمل[٤٤]

وفى الفترة الأموية نجد تزايداً فى تتابع استخدام الإشارة غير النعتية للناقة، خاصة، فى شعر الشاعر غزير الإنتاج ذى الرمة، الذى يذكر كلمة ناقة فى سياقات كلاسيكية متنوعة، وعلى نحو يبدو موسعا لنطاقها ومفسرا لاستعمالها القديم راسخ القدم. فهو يصر - على سبيل المثال - على ذكر اسمها المؤنث مباشرة، فور مقارنته صفاتها بصفات الذكر، يقول:

فذاك الذى شبهت بالحزق ناقتى

إذا قلصت بين الفلا والمشارب[٤٥]

ويوقفنا الورود المتكرر للكلمة فى شعر مجنون بن عذرة «قيس بن الملوح» على أقل تقدير - بالرغم من الإجماع على عدم شرعيته النصية - أمام حالة نصية مثيرة للتساؤل ذات طابع قديم مهجور له إغراؤه. يقول:

عقرت على قبر الملوح ناقتى

بذى السرح لما أن جفاه الأقارب[٤٦]

بالانتقال التام إلى الفترة العباسية نجد أن القصيدة البدوية قد خضعت لتحولات مهمة سواء فى الشكل أو المضمون. وأكثر أجزاء القصيدة تغيرا هو القسم الخاص بالرحيل؛ إذ تغيرت داخله طبيعة حضور الناقة الشعرى.

وباختصار، يجب أن نقول بهذا الصدد إنه بالقدر الذى تناقص به التكرار المتتابع الخاص برحلة الناقة فى شعر البلاط المتأخر، أخذت الإشارة إليها تشيع أكثر فأكثر؛ حتى إن كلمة «الناقة» التى خرجت من عباءة نعوتها السابقة الملتزمة قد كفت عن أن تكون مصدراً غير مباشر لعدد لا حصر له من الإلماحات، وصارت حين تذكر صراحة تعنى الناقة بوضوح، وتشير إليها بذاتها. لقد فقدت دلالات واكتسبت أخرى عبر تلك العملية الملتوية من التغير الشعرى والدلالى الطويل. وفوق هذا كله، جدت بعض التغيرات من مثل التغير فى السياق الشكلى الخاص بالقصيدة العربية. وأخذت كلمة الناقة، فى القصيدة البلاطية البدوية المتأخرة؛ نجد نفسها شيئا فشيئا تنتسب إلى النسيب الغنائى أكثر مما كانت تنتمى إلى الرحيل البطولى الدرامى.

ويوضح الشريف الرضى الشاعر العباسى المتأخر (٣٥٩هـ/ ٩٦٩م - ٤٠٦هـ/ ١٠١٥م) ذلك التغير فى الطابع المحيط بها؛ إذ يستمد قوة غنائيته من الموتيفات البدوية القديمة المهجورة ومن معجمها. فيستعمل كلمة ناقة على نحو يبدو، فى ظاهره، غير مثقل بعبء القيود الأسلوبية القديمة المتمثلة - بالطبع - فى الالتزام بالإشارات النعتية. وقد يتجاوز التحديدات الموضعية متجها نحو مجالات غنائية النسيب الخالصة. وأيا كانت السياقات الشعرية الجديدة التى استحدثت، فإن الناقة

تظل محملة بطاقة القول الشعرى المتراكمة من القدم كلها، وبمجموع الإلماحات النعتية، وكذلك بحس الصراع، والعناء، وبإعادة تحديد معنى الأسف أى «الهموم» غنائيا واكتشافه.

ومن ثم، نجد كلمة ناقة ترد فى إحدى قصائد الشريف الرضى مصحوبة بقوة غنائية مميزة سواء فى مطلع النسيب أو فيما يلى ذلك من الرحيل (٤٧).

يقول:

يادار ما طربت إليك النوق
إلا وربعك شائق ومشوق

يا ناق عاصى من يماطلك السرى
فلحيق غيرك بالعقال خليق

وفى قصيدة أخرى من قصائده، تستوعب غنائية النسيب اقتحام الناقة إياها تماما. يقول:

يا ناق أداك المؤدى يا ناق
ماذا المقام والفؤاد قد تاق (٤٨)

وتظل أمامنا حالة أخرى يتردد فيها أصداء الرحيل، بالرغم من المديح البلاغى، كما تتردد فيها أصداء القديم راسخ القدم، وهذه الحالة تتصل بترقب العاصفة القادمة. لكننا نجد العاصفة الوشيكة هنا قد صارت الآن استعارة للممدوح، وقد مرت بمرشح جيد لرؤية المحبوبة فى النسيب.

يقول:

قلت للمختبط الطا
لب قد أوضع نوقه

فاتك البرق فمن ير
جو وقد فات لحوقه (٤٩)

وهكذا، يأخذ الشريف الرضى فى إقحام الناقة فى سياقات تتسم بالافتعال والخلط والتركيب (٥٠). ولايكاد يعود أبدا إلى حالة الإشارات النعتية، ولا يسفر السياق بنائيا عن «رحيل» ملموس.

والحقيقة أن الناقة فى الشعر الجاهلى، وفى السياقات الشعرية ذات الطابع البدوى، لم تحظ بحديث مباشر عنها، ولم يولها النقاد حتى الآن انتباها على الإطلاق. لقد حدث هذا على نطاق واسع، لأن الإلماحات الإشارية المتعلقة بذكر الحيوان هنا كلها كانت تندرج تحت فئة أكبر ألا وهى المترادفات.

ويتعقب ى. هامر بوركشتال J.Hammer - Purg-stall ـ فى تحمسه لاستقصاء كل المصادر المعروفة فى فقه اللغة العربية والإثنوجرافيا، والتأويل الشعرى ـ أثر ما يقرب من ستة آلاف كلمة خاصة بالجمل (أغلبها يعود إلى الناقة) فى المعجم العربى الكلاسيكى. ومثل هذا العدد يفوق عشرة أضعاف العدد التقليدى، وهو يثير الحيرة بالفعل نظرا لغزارته (٥١)، وإزاء تلك الخلفية من صنف المترادفات الزائفة والإشارات النعتية، فإنه يتعين على المرء أن يعترف بندرة كلمة ناقة بذاتها فى أوليات الشعر العربى، تلك الندرة المثيرة للحيرة والارتباك. فإن وجدت الكلمة شعريا ـ بالرغم من تناثرها ـ فإنها تعمل فى العقل أكثر مما تعمل فى الأذن، أو فلنقل إنها تعمل على نحو مستتر أكثر مما هو معلن، بوصفها تجريدا فى العقل ـ يتعرى من النعوت المتكاثرة كلها ـ وبوصفها رمزا. كيف يمكن أن يكون لمثل هذه الكلمة المهجورة هذا القدر من الأهمية؟

عند هذا الحد لابد أن يزداد الحذر بشأن الشعر العربى القديم، فمن طبيعة هذا الشعر أن يشير نعتيا، وعلى نحو غير مباشر، إلى الحيوانات التى يبدو أن لها مكافئا رمزيا بالغ القوة. فقد أحصى علماء اللغة العربية الفصحى ألف اسم للأسد، وسبعمائة للفرس،

وخمسمائة للسيف وهكذا، فيما يبدو أنه تأسيس لنظام متسلسل من الرموز اللغوية. وليست تلك الأسماء مرادفات بالمرة، وإنما تأخذ بطرف من الشكل والملمس والنوعية والسن وصلة النسب أو الأصل. إن طبيعة الموروث الأدبى الجاهلى الشعرية قد ترسبت فيما أتيح لنا من السياقات الأسلوبية والدلالية التى وردت فيها. وقد وجدت مثل تلك المفردات فى قصائد قديمة باقية، ونبذت من قصائد وأبيات متناثرة ـ حتى نبلغ النص القرآنى ـ وقد لا ترد باطراد فى سياق نثرى غير أنها ليست فى صورة معينة للبيت الشعرى كذلك. والذى يعنينا، الآن، أن تلك النصوص الشعرية المبكرة لا يذكر فيها مباشرة الكثير مما له معنى مهم. وعلاوة على ذلك، فإذا قصدنا الوجود عن قرب من خطوط بنى القصيدة العربية الجاهلية وتنظيماتها البنائية نلاحظ أن ثمة أشياء تناسب قسما من القصيدة موضوعيا، وتقتصر الإشارة إليها على نحو نعتى أو وصفى، بينما نجد مجموعة أخرى وثيقة الصلة بأجزاء أخرى من القصيدة، يتم ذكرها صراحة عبر الإشارة الاسمية المباشرة، مثل ذلك المنظور الموضوعى البنائى القادر على أن يكشف عن أن ورود الكلمات المفاتيح على نسق الإشارة النعتية يبلغ أقصاه فى الجزء الخاص بالرحلة ـ أكثر من غيره من بين أقسام القصيدة العربية الكلاسيكية ـ بما تشتمل عليه من الموضوعات الفرعية الخاصة بحيوان الصحراء والصيد والفارس الذى يخرج للطرد على ظهر فرسه.

ولايعنى هذا أن نعوت تلك الحيوانات والأشياء؛ كالأسد والفرس والسيف والرمح أو القوس ومرادفاتها وتضميناتها، لاتظهر فى الأقسام الموضوعية من القصيدة كالمدح والفخر أحيانا بالقوة والدرجة نفسيهما. وبما لا يفتح مجالا للسؤال، أن واحدا من أكثر المعاجم تميزا وغنى فى المجالات الدلالية يرى أن الشاعر البدوى القديم، مع ذلك، قد شعر بحرية أسلوبية فى تقديم أنواع أدبية بسيطة وجمعية أو مباشرة ذات أسماء شائعة. و بمثل هذه المترادفات وشبه المترادفات، فإن الأسد سيظل يدعى أسداً أو ليثا، كما سيظل السيف السيف المعروف، وكذلك الرمح والقوس.

وإذا جعلنا الورود المتكرر الخاص بكلمات من أبسط كلمات العربية كالفرس (المذكر منه والمؤنث) والسيف موضع تساؤل؛ حيث لا تخلو من تعقيد فى صلتها بأقسام القصيدة البنائية أيا كانت، فلن نجد ـ أو نكاد ـ أنها تلفظ على نحو اسمى واضح، والاستثناء من هذا نلمسه فى بيت زهير بن أبى سلمى:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله

وعرى أفراس الصبا ورواحله[٥٢]

وفى بيت الكلحبة اليربوعى:

هى الفرس التى كرت عليهم

عليها الشيخ كالأسد الكليم[٥٣]

وقد ذكرت مرة فى بيت امرئ القيس:

لعمرى لسعد حيث حلت دياره

أحب إلينا منك فافرس حمر[٥٤]

وكذلك فى شعر عنترة:

فلله عيناً من رأى مثل مالك

عقيرةَ قوم أن جرى فرسان[٥٥]

وقد وردت مرتين على صيغة «أفراس وبيض»، واحدة تعزى للأفوه الأودى فى قوله:

وأفراس مذللة وبيض

كأن متونها فيها الوجاح[٥٦]

والأخرى لعمرو بن كلثوم فى قوله:

ليستلبن أفراساً وبيضا

وأسرى فى الحديد مقرنينا[٥٧]

ثم ندخل عصر المخضرمين فنجد بيت النمر بن تولب:

لنا فرس من صالح الخيل نبتغي

عليها عطاء الله والله ينحل (٥٨)

ونجدها من معاصريه لدى رجل من ثمالة، خاصة وهو يلوم البطل المحارب المعمر دريد بن الصمة، يقول:

دع الخيل والسمر الطوال لخثعم

فما أنت والرمحُ الطويل وما الفرس (٥٩)

وترد مرة لدى الشاعر المخضرم حسان بن ثابت. يقول:

رجال تهلك الحسنات فيهم

يرون التيس كالفرس النجيب (٦٠)

ونجدها كذلك في الفترة نفسها لدى الشاعر الأموي البدوي التقليدي الطرماح يقول:

لا عز نصر امرئ أمسى له فرس

على تميم يريد النصر من أحد (٦١)

ونلاحظ، عامة، أن ورود كلمة «الفرس» في الشعر العربي القديم لا يقع في سياقات تتعلق بمطاردته، أي بالصورة الموضوعية الفعلية المكرسة لوصف الفرس، فهي تقع بالأحرى في السياقات التي يكون فيها ذكر الفرس غير أساسي، سواء بالنسبة إلى الموضوع أو البنية، مثل الهجاء والمديح، والفخر، بل النسيب كذلك.

وحتى إن كان ورود الكلمة البسيطة الدالة على نوع الفرس في الشعر العربي قبل الإسلام نادر الحدوث ـ شأنه في ذلك شأن الناقة ـ فإن السبب يكمن جزئيا وبدرجة عالية التفرد في إشارة الشاعر البدوي إلى جواده. وقد يكون ذلك التفرد نعتيا بدوره. بالرغم من الفرق بين الفرس والناقة؛ فنعوت فرس البدوي هي ـ على نطاق واسع ـ أسماء لتلك الجياد، على عكس ما يحدث في حالة الناقة التي نادرا ما يتسم عدد نعوتها التي لا تكاد تحصى بتلك الخاصية؛ أعني لا يتعدد الاسم الخالص، وإنما يتم الاقتراب منها من خلال الإشارة النعتية إلى أصلها.

وإذا عاودنا القول بأن بعض الحيوانات في المعجم الشعري العربي لها أسماء صريحة بينما يرد البعض الآخر، وفق الأصل أو السلالة، فإنه يجب علينا أن نجعل هذا موضع ملاحظتنا في التحليل المتأني للقسم الخاص بالرحلة من القصيدة، والأجزاء الخاصة منها بفروسية الصيد على وجه الخصوص.

وهكذا، نجد الفرس في القسم الخاص به، بل نجد الكلب كذلك من بين الحيوانات التي يرد لها ذكر بالاسم في الرحلة المتعلقة بسلسلة من أحداث الصيد. فالكلب يحمل باستمرار اسما صريحا (علما) يعبر عن أسمائه على عكس الفرس الذي يشار إليه بإشارات نعتية. وهكذا نجد الكلب يدعى بالاسم الذي تعود أن يدعى به (٦٢)، كـ «كساب» وغيره من الأسماء المتميزة الخاصة بالكلاب. وبمقارنة معدل التتابع المتكرر لورود التسمية «كلب» التي حلت محلها الإشارة الصريحة أو النعتية، بمثيلتها الخاصة بتسمية الفرس باسم «علم» نسبة إلى أصله، نلاحظ ندرة ورود الأخيرة أو مرادفها الجمعي أعني «الخيل»، كذلك نلاحظ مدى ثراء تسميات الفرس النعتية. وجدير بالملاحظة كذلك أن الأسماء التي أطلقها الشعراء البدو على أفراسهم/ فرساتهم ذات جوهر رمزي مجرد أكثر من كونها أسماء نعتية(٦٣). وثمة أمثلة لأسماء بعض الخيل تبرهن على ذلك؛ فغالبا ما يطلق البطل البدوي على جواده أسماء من مثل «فياض» و «ثادق» و «الغرّاف»(٦٤) و«الهطال»(٦٥)، وكلها أسماء تختص بتدفق الماء أو السيل أو المطر المنهمر أو النهر ورموز الخصوبة الحية واللقاح. ولقد كان أول فرس للنبي محمد ـ ذلك الذي

ركبه فى موقعة أحد ـ يدعى «سكب»[٦٦]، أى «صب الماء» أو «صياغة المعادن» و«المطر المتصل الانهمار». وتؤول التفسيرات اللغوية القديمة لهذا الاسم ولسواه من أسماء الخيل بها إلى سهولة العدو ـ دون كبير اختلاف ـ مغفلة إمكانات الفهم الرمزى. أما أسماء الإناث فلا غرابة أن تكون على سبيل المثال: «سبل» ، و «سوادة»[٦٧] أو «وجرة»[٦٨]، وهى كلمات تتصل معانيها بنضج الحب واخضرار الزرع ووفرة النبت وكثافته، أو بالنقرة التى تمسك ماء المطر، أما الرقة فى أسماء باقى الخيول فقد تكون أقل وضوحا من ذلك. وعلى أية حال، فتلك هى حالة «ذى الوقوف»[٦٩] التى لم تستمد من الموتيف الشعرى الخاص بالوقوف على الأطلال، بل تستمد من التمجيد الرمزى لفرس الشاعر فى نهاية المطاردة الفروسية الناجحة أو السباق أو المباراة. إن الوقوع المتكرر لعلاقة التضايف بين هذه الأسماء المصوغة اشتقاقيا كـ «فرس» يبدو تأصيلا وحسب يذكرنا بالحضور الكامن لكلمة فارس نفسها، ومن ثم نجد بين أيدينا صيغة مثل «فارس ذى الوقوف»[٧٠]، على سبيل المثال.

وبمتابعة النظرة الكلية الخاصة بفقه لغة الرموز اللغوية المؤسس نسقا من التسميات، أو ما يمكن أن يعد فى الحقيقة العوامل الرئيسية المشكلة للحقل المتصل بالرحلة من القصيدة البدوية وحيواناتها المستأنسة والوحشية، نجد ـ ولو ظاهريا على الأقل ـ فروقا بين حالات الإشارة، المباشرة منها وغير المباشرة، الخاصة بالحيوانات المنفردة. وتأخذ تلك الإشارات فى الاتساع، ومن ثم لا تمثل الإشارة الحرفية الخاصة بحمار الوحش ـ مطلب مشهد الصيد الأساسى خاصة فى الفترة الجاهلية المتأخرة ومن بعدها فترة المخضرمين الانتقالية ـ وجودا غريبا كلية على المعجم الشعرى. وترد الكلمة فى شعر امرئ القيس فى مشهد الحمار الذى هاجمه الذباب «الحمار النعر»[٧١] أو فى صيغة الجمع مثل «حمير عماية»[٧٢]، وفى شعر عبيد بن الأبرص من «حمير غاب»[٧٣]. ولا نلفى عبارة «حمار الوحش» تامة إلا فى شعر الشاعر المخضرم عبده بن الطبيب [٧٤]، وهى تسمية تبناها الشراح اللغويون باقتناع تام. وعلى الرغم من ورود ذلك المصطلح المصوغ مرة واحدة، فهو يستلفت انتباهنا خاصة بمقارنته بورود قرينه المنزلى؛ إذ نجد فى شعر الشاعر الجاهلى «المتلمس» إشارة مهينة إلى «حمار القوم» بوصفه مقابلا ضديا للرجل الحر [٧٥]، ومن ثم يتميز الحمار المنزلى على نحو واضح بسياق هجائى ذمى.

لقد وردت كلمة «حمار» بهذا المعنى الاصطلاحى وفى هذا السياق الموضوعى مرتين: فى البيت الثامن والثلاثين، والبيت التاسع والثلاثين من قصيدة الشاعر المخضرم مزرد بن ضرار الذبيانى [٧٦]؛ حيث تتسم الإشارات بإحالة ذات إلماح جنسى تتعلق «بحمار الوحش». ويؤكد شاعر إسلامى مبكر هو «الراعى النميرى» ملاءمة الحمار لأغراض الهجاء وحسب ، يقول:

مثل الحمار الموقع السوء لا

يحسن شيئا إلا إذا ضربا [٧٧]

على حين ترد الإشارة المباشرة لحمار الوحش ذات الإلماح الجنسى على نحو معقد ومؤثر فى شعر الحارث بن ظالم المرى الذى كان أحد شعراء «أيام العرب». يقول:

أحصبى حمار بات يكدم نجمة

أتأكل جيرانى وجارك سالم [٧٨]

وهنا، يجدر بنا أن ننوه إلى أنه من بين الإشارات المباشرة للحمار، تنتمى الإشارات التى تشكل استثناء حادا من القاعدة فى حقيقة الأمر إلى الحمار الوحشى. وهذا مايرد فى اثنتين من قصائد الطرد النمطية التى تنتمى للعصر الجاهلى، وتتخذ الصيد إطارا رئيسيا لها،

جاعلة المطاردة الفروسية لحمار الوحش وملاحقته مطلبا نهائيا ومقصدا [٧٩].

وتطغى هيمنة الذكر - من خلال ما أقره الشعر العربى القديم من مبادئ شعرية فى نعوته المحكمة، وكذلك فى تصويره الوصفى الرحب الخاص بالحمار الوحشى - بينما - على الجانب الآخر - يتردد ذكر «الأتان» فى صيغة غير نعتية، خاصة عندما لا تكون بطلة فى مشهد هجرة القطيع الصيفية، أو فى مواجهة الصيادين المحفوفة بالمخاطر بل مجرد زوجة وتابعة للفحل وحسب، وينبثق وجودها لغويا بوصفها ممثلة لجنسها، وتشخيصا مدعما للحمار يذهب وراء تدفق الدلالة النعتية[٨٠].

إن تأمل دلالة مجموعة الاصطلاحات اللغوية المتعلقة بالحمار الوحشى قد يحدو بنا أن نقترح أن مشهد الحمار الوحشى الفرعى قد يكون ظاهرة متأخرة، وليس عنصرا بنائيا راسخاً فى القدم من عناصر القصيدة العربية الجاهلية. والعكس صحيح فيما يتصل بالمشهد الموازى الخاص بالثور الوحشى. فهو مشهد مصوغ ومرسوم على نحو بالغ الصرامة بل شديد الطقسية بوصفه موضوعا فرعيا من موضوعات رحلة الناقة، إنه يتميز تماما بخصائص تعد تمثيلا تاما لأقدم طبقات بنية الشعر الجاهلى. ولا يتطلب موضوع الحمار الوحشى صرامة التزام إطار بنائى مكتمل، إلا فى اللحظة الزمنية الهشة التى يمكن أن نقبض عليها فى معلقة لبيد بن ربيعة؛ ذلك الشاعر الجاهلى بمعنى الكلمة، الذى كان يقف بالفعل على أعتاب أشياء لم تعد خالصة البدوية، فى الرواسب الراسخة فى القدم وحسب[٨١]. وبالرغم من أن التفسيرات الشعرية العربية القديمة التى تمثلت فى تعليقات اللغويين وشروحهم تتفق اصطلاحا على تسمية «الثور الوحشى»، فبطل ذلك الإطار على قدر من الإبهام، ولا نجد فى تفسيرات اللغويين والمعجميين كلمة ملموسة أو «اسم نوع» ، أو «اسم جمع» أوحتى اسما يستمد شرعيته وموثقيته من النص الشعرى العربى الكلاسيكى. وفى الحقيقة - وبدافع من الأغراض العملية كلها - نجد من الصعوبة بمكان أن نقول إن الكلمة الأساسية التى تشير عادة إلى الحيوان بوصفه «الثور الوحشى» قد وجدت فى معجم الشعر العربى الجاهلى. ولا يتعدى اصطلاح «الثور الوحشى» فى مثل هذا التفسير، فى واقع الأمر، كونه مجرد محاولة لوضع الحيوان موضع التساؤل، مع فارق واحد أن المفسر هو الذى يصفه لا الشاعر. ويتضح من خلال النصوص الشعرية أن الحيوان الرائع ذا القرون هو بالفعل «ثورا»، ولكننا لا نفشل وحسب فى أن نتوصل إلى الكلمة المقصودة أو «الاصطلاح الحيوانى» الخاص بالثور أو «الثور الوحشى» بل نفتقده - أو نكاد - فى شروح المفسرين. وفى حالات بالغة الندرة وحسب من مثل بيت عبيد بن الأبرص الذى لا ينتسب بحال إلى إطار الحيوان، نصادف كلمة ثور على نحو ما يقول:

ولا محالة من قبر بمحنية

وكفن كسراةِ الثور وضاح [٨٢]

وفى إطار «الثور الوحشى» نفسه، تعرض لنا الكلمة مرتين وحسب؛ مرة فى قصيدة للنابغة؛ إذ يقول:

حتى إذا الثور بعد النفر أمكنه

أشلى وأرسل غضفاً كلَّها ضارى [٨٣]

ومرة أخرى فى قصيدة لأوس بن حجر؛ إذ يقول:

حتى أشب لهن الثور من كثب

فأرسلوهن لم يدروا بما ثيروا [٨٤]

وفى معلقة امرئ القيس نقع على كلمة ثور فى إطار المطاردة الفروسية؛ حيث يكون مطلب الطرد وهدفه، دون أن يشغل مكان البطل، وأن يرد منتصرا متوحدا معزولا. يقول:

فعادى عداء بين ثور ونعجة

دراكا ولم ينضح بماء فيغسل[٨٥]

ومن الاستعمالات المنفردة الخاصة بالكلمة استعمال عدى بن زيد العبادى إياها فى سياق رعوى ينتسب للجزء الخاص بالنسيب، ولا يغير الصورة اللغوية أو الأسلوبية [٨٦]. وبالقدر نفسه من الانفراد، ترد هذه الكلمة فى بيت لضابئ بن أرطى البرجمى من الشعراء المخضرمين، حيث تمدنا بوصف ملموس وحى للصحراء التى يجتازها الشاعر. يقول:

إذا جال فيها الثور شبهت شخصه

بجور الفلاة بربريا مجللا[٨٧]

حتى العدالة الشعرية ـ بالرغم من ذلك ـ تستلزم أن نقول: إن وجود شاعر يحمل اسم ابن أرطى يستدعى ـ ولو لمرة واحدة ـ ذكر ذلك الحيوان، الذى قد لا يكون للأرطى بدونه أن تدعى الحق فى أن توجد فى المعجم العربى. فهى تحتوى ـ بالرغم من ضآلتها البالغة ـ على اسم مكان له أثر غنائى مستمد من السياق النسيبى. وتظهر كلمة ثور فى بيت شاعر جاهلى مغمور هو عرفجة بن زهير بن جناب فى «روض ثوير» [٨٨] وباختصار، فإن معرفتنا بالثور ضئيلة، وإنما نفترض وحسب ـ بمساعدة المفسرين ـ أن ذلك الثور هو ذاته بطل اللوحة التى تشكل جزءاً من رحلة الناقة. والإشارة التى يحملها ورود الكلمة الدالة على أنثى القطيع ممثلة فى كلمة «نعجة» ـ من حيث هى اصطلاح معجمى خارج سياق البيت ـ غامضة دلاليا، وهى قابلة لأن تكون تنويعا مفسرا لخصيصة من خصائص «الثور الوحشى» ـ لها تاريخها اللغوى ـ إذ تفسر كونه وضاح السراة [٨٩].

وعلى النقيض من أنثى الحمار الوحشى، فقد التزم المفسرون الذين وصفوا لنا أنثى الثور ـ وصفا على قدر غير قليل من الغموض ـ عدم ذكر «المهاة» ذكرا مباشرا أو تسمية «البقرة الوحشية» صراحة داخل السياق التقليدى الشكلى الخاص بلوحتها. وذلك لأن بإمكانها أن تلعب دور البطل فى اللوحة الخاصة بموضوعها الفرعى. ولا ترد أبدا فى صحبة الثور أو خاضعة له؛ بل ترد مثلها مثل الثور الوحشى تماما وفى المقام الأول وحيدة منعزلة Einzelgänger. ويرد ذكر «البقرة الوحشية» فيما نعده شعرا عربيا كلاسيكيا لدى شاعر من المفترض أنه من المخضرمين؛ إذ تذكر على نحو مباشر بوصفها «مهاة». وهى كلمة ـ بالرغم من كونها اسما للنوع ـ تنتمى لإشارات الرموز اللغوية الخاصة بعالم النسيب؛ حيث ترسم صورا من صور الرقة الغنائية العالية لا صلة لها أبدا ببطل الأسى والصراع المميز للقسم الخاص بالرحلة. ومما يثير الانتباه على نحو كاف تلك التجاوزات الوحيدة لقانون التزام الإشارة النعتية حالة أن تتصل البقرة الوحشية بموضوع الرحيل والتوحد المفروض عليها التزامه، التى تقع فى قصيدتين تنتسبان للشاعر نفسه أى النابغة الجعدى الذى قد عاش ـ فيما روى ـ ١٨٠ عاما امتدت من الجاهلية الموغلة حتى العصر الأموى [٩٠].

وتتألف مشاهد من التشبيهات الأخرى الممتدة والموضعات الفرعية المتصلة بالناقة ـ شأنها شأن الفرس ومطارداته الفروسية ـ وتتأسس على نسق لوحات الصيد الخاصة بالثور الوحشى، والحمار الوحشى، وتستوعب كذلك طيور الصحراء من مثل النعامة، وقطاة الرمل، والصقر، والبازى، والنسر. ومن بين هذه الطيور تلعب قطاة الرمل خاصة أدوارا تعلو مجازيتها وتتزايد، فى وحدات موضوعية أخرى من القصيدة الكلاسيكية. وبالرغم من هذا، فمما يلفت النظر بشدة ويدعوإلى التأمل أن قطاة الرمل ـ التى نادرا ما تظهر ـ لا تظهر إلا بوصفها قطاة واضحة. بينما نجد طيور القنص مثل اللقوة والعقاب والصقر[٩١]؛ إما أن يشار إليها على نحو مباشر أو أن توصف بأوصاف رحبة تشخصها عبر شفافية

الصورة الشعرية[٩٢]. والنعامة ـ شأنها شأن طيور القنص وكذلك قطاة الرمل ـ تظهر وحسب مرات محدودة لتلعب دور البطل فى موضوع يتفرع من قسم الرحلة[٩٣]، حاملة اسم «الظليم» للذكر من هذا النوع، والنعام للنوع؛ أى الذكر والأنثى، بوصفه اسما جمعيا، مع تنويعات لونية غنية بالماحات نعتية ومزيد من التحديدات. والسؤال عن كلمتى «ظليم» و «نعام» من حيث أصلهما اللغوى التاريخى والاشتقاقى الأبعد وكونهما مجرد تسميتين نعتيتين سؤال لغوى محض فى الحقيقة، يقع خارج دائرة اهتمامنا الحالى المعنى بمسائل الأسلوب والمعنى التناصى[٩٤].

ومن المخلوقات الأخرى التى سكنت الصحراء وشغلت خيال الشاعر الجاهلى، وحملت معنى بلغ أن يكون أكثر من مجرد معنى عارض فى شعره: الظبى، والغزالة، والغراب، والصدى، والهامة، والبوم. وباستثناء البوم، فالحيوانات ذوات الأربع والطيور إما أن يشار إليها إشارة مباشرة صريحة كـ «الغراب»، أو أن يشار إليها فى إلماح رثائى، كما نرى فى الإشارة إلى الظبى والغزال، وكذلك الحمام[٩٥]، التى تصطبغ فى النهاية بصبغة نموذجية idyllic ؛حيث تتصاعد رثائية النسيب فى جنائزية ترنيمة يلتحم بها صوت البوم ـ الذى يظهر كذلك فى قسم الرحلة ـ فيشبعها صوت من أصوات ليل الصحراء المخيف[٩٦].

وما يهمنا فى هذا المجال، على أية حال، أن الشاعر قد تصور تلك المخلوقات الموجودة بالصحراء ذات العزلة الحزينة، على نحو مختلف فى الحقيقة بعض الشئ عن الطريقة التى تصور بها الحيوان بطل الموضوعات المتفرعة من الرحلة والصيد وهدفه. وامتحان النفس من خلال استعارات ممتدة غامضة تتعلق بالصراع تقليد نمطى قديم. ولهذا، لم تكن الناقة فى التعبير الشعرى مجرد كلمة بقدر ما كان لها من علاقات حميمة تصلها بذات الشاعر، وقد كانت تلك الحميمية من الثراء بمكان بحيث أسبغت على الحيوان معانى متضاربة وغريبة، فى الشكل والطباع؛ فهى تناقض نفسها فى قوتها وتحمل عناء الطريق وثقلها وأساها دون خضوع أو انكسار حتى تبلغ غايتها فى النهاية، وهى أقوى بنية وأشد رغبة فى البقاء. ولهذا، فهى صورة لخير دليل على حس الشاعر البدوى المرهف تجاه ما تفعله الصحراء بالموجودات. إن ناقة الشاعر البدوى بكل ثرائها النعتى تعبر أكثر ما تعبر عن الكمال الوظيفى.

ولم يكن ثمة تركيب جمالى ـ أو بالأحرى لم يكن ثمة قوالب جمالية محددة ومصوغة فى اصطلاحات ـ بخصوص ما تعنيه الناقة بالنسبة إلى الشاعر فى أقدم نماذج الشعر العربى. لقد كانت كلمة ناقة فى مرحلة الكمون التى تتحين الفرصة للظهور والكشف عما لم يعبر عنه من معانيها؛ تلك المعانى التى من شأنها أن تصنف ذلك العدد الذى لا حصر له من النعوت غير المترابطة.

هذه الناقة، بما يتولد عنها من تشبيهات ممتدة تشتمل على الموضوعات الفرعية المنبثقة من داخلها الخاصة بالحمار الوحشى والثور الوحشى، هى الوعاء المحتضن بعمق التشبيهات المتعلقة بالحمار الوحشى كلها، والمبدأ المنظم لقسم الرحلة من القصيدة الجاهلية. ولتفسير تلك العلاقة يمكن أن نقترح النظر إليها من الوجهة البنائية، أى العناية بفهم تطور المحتوى الشعرى؛ فبعض العناصر المكونة للشعر قد تكون أقدم من الإطار أو المبدأ المحتوى المنظم. وكما نوهنا سابقا، يمكن أن نعد موضوع الحمار الوحشى موضوعا تسلل إلى بنية القصيدة عندما كان الجزء المتعلق بالرحلة قد اتخذ صورته الأساسية وموضوعه الرئيسى متمثلا فى الناقة وأول تشبيهاتها الاستطرادية التى تعكسها لوحة الثور الوحشى. وقد كان على الثور الوحشى أن يتخذ سمات عدة من سمات هذا النوع من التشبيه، حتى يتم له الدخول فى إطار الناقة بوصفها موازيا أو بديلا للتشبيه الخاص بالثور.

ولا يتبقى أمامنا سوى أن نقف على الحيوانين اللذين يعدان من النماذج الأصلية فى قسم الرحلة من قصيدة البدوى. أحدهما هو الناقة المعروفة لنا بصفاتها الأيقونية، والآخر هو الثور الوحشى المعروف لنا بسلوكه الطقسى. أو فلنقل الناقة التى تنتمى إلى أسلوب النقش البارز، والثور الذى يرتبط بدوائر مغلقة لحدوث يتكرر على نحو محير؛ حيث يشكلان توازيا نمطيا مستقرا، بينما نجد حيوانات القسم الخاص بالرحلة الأخرى كلها تبدو بوضوح كاف مصطبغة بصبغة هذين النموذجين النمطيين.

ونعود إلى السؤال المطروح الآن الذى يدور حول مدى ما تضفيه تلك الحيوانات بذاتها من عمق إضافى أو صلة رمزية على ما يكتنفها من صور النماذج العليا. ولا تقتصر ملاحظتنا هنا على الصلات الاستعارية المفروضة، أو حتى على المستويات الرمزية التى تربط بين إطار لوحة الثور الوحشى، وإطار لوحة الحمار الوحشى بما تتضمنه من تنوعات غنية ذات مقاصد عرضية ترسم ملامح الحمار الوحشى الموضوعية وحسب، بل تمتد الملاحظة إلى الدلائل الواضحة على أن الحمار الوحشى يختص بسمات رمزية تتميز من السمات الرمزية الخاصة بالثور الوحشى. نخص بالذكر منها مثلا نزعته للعيش فى قطعان، على عكس العزلة والتفرد اللذين يتميز بهما الثور الوحشى، وكذلك تعلقه بدورة الفصول أكثر من تعلقه بدورة الليل والنهار الخاصة بالثور الوحشى. ولا سبيل إلى تجاهل سمات قوة الحمار التناسلية التى تتعارض مع العزلة المأساوية والنقاء الخاصين بالثور.

وتحظى طيور الرحلة التى تحلق فوق مساحات شاسعة من الخلاء فيما تظهر فيه من المواضيع الفرعية بتنوعات أقل من حيث نماذجها الموضوعية؛ مثل النعامة فى مطاردتها النهائية، وقطاة الرمل التى تنشد النجاة من ملاحقة الطائر المقتنص الرهيب. وقد يكون الطائر الجارح بدوره تنويعا على موضوع الصائد الفاشل على أية حال؛ وذلك بوصفه يلعب دورا فى الموضوعات المتفرعة من موضوع الرحلة، مثل موضوع الثور الوحشى وموضوع الحمار الوحشى. وقد ينتمى إلى إطار سياق منفصل يستقى من المطاردة فوق ظهر الفرس.

وعلى الجانب الآخر من هيكل القصيدة الموضوعى وتكوينها، نجد الفرس بطل إطار أو نسق أطر يتوازى مع إطار الناقة الموضوعى؛ إذ تتفرع منه موضوعات تستبدل به.

فاستقصاؤه بدقة وتمجيده كما لو كان «تمثالا» يقترب من المفهوم الشكلى الخاص بالناقة. وشأن إطاره الموضوعى شأن إطارها دون مغايرة؛ من حيث قدرته على تطوير المواضيع الفرعية وإفساح المجال للتشبيهات الممتدة. وعلى أية حال، فإن هذه المواضيع المتفرعة والتشبيهات المتولدة غالبا ما تكون مستمدة من مشهد الصيد النمطى الخاص بثور الوحش ومدينة له أسلوبيا. هذا بالرغم من أن ما يختص به إطار موضوع الصيد الرئيسى الفردى يظل مختلفا على نحو واضح من الإطار الموضوعى المتعلق بالناقة. فالفرس يمثل أنموذجا أعلى موضوعيا يتعلق فيما يتعلق بمراسيم الصيد الملكى الذى يتسلل إلى حدود الشاعر الفارس البدوى التصويرية. وهكذا، يكون لموضوع الفرس فى القصيدة العربية الكلاسيكية الحق فى أن يزعم أن له صفة نمطية راسخة القدم والأصالة.

ونستطيع هنا أن نزعم إجمالا أن معظم ما فى أقدم الشعر العربى القديم ذو طبيعة راسخة الأصالة من النواحى التاريخية والحضارية والأنثروبولوجية، بل من الناحية الأسلوبية. ويجعلنا هذا القول نذهب بالسمات الأسلوبية فيما وراء الصفة التاريخية الفعلية الخاصة بالتقليد الشعرى العربى، قائلين بأن كل ما هو غير نمطى فى القصيدة خارج عن نمو البنية ذاتها. بل هو فى الغالب ذو طبيعة موضوعية أو صياغة مختلفة [بديلة]

ونتاج تجريب شاعر أو شعراء. ويجعلنا هذا نقترب مما يسمى فى تعبير «كوليردج» Coleridgean الخيال fancy (حتى وإن كنا لا نولى فنون التأليف الشفاهى كبير اهتمام، فيجب علينا أن نتتبع مثل هذا الخيال وأن نقوم بتحديده وحصره). وينتسب جوهر الخيال، الشعرى النمطى فى القصيدة إلى عالم يتأسس على المجالات المعرفية القياسية وعلى الرؤى التاريخية والأنثروبولوجية.

والسؤال الذى نطرحه المرة تلو المرة عن معنى خصوصية نعوت الحيوان الأسلوبية فى القصيدة العربية الجاهلية، وتعلقها بالقسم الخاص بالرحلة على وجه الخصوص، حتى تظهر حيوانات مختلفة فى سياقاتها الشعرية، لا سبيل لأن نلتمس طريقا للإجابة عنه عبر الطبقات الكثيفة وحسب، بل علينا كذلك أن نفهم طبيعة تحور درجة تلك الكثافة التى تتلاقى مع نموذج سلوك مشابه لتلك النعوت.

وشيئا فشيئا، ندرك فى المقام الأول أن عدد المصطلحات والنعوت والمترادفات وما أشبه ذلك مما يستدعيه أى حيوان بذاته يرد ذكره فى الرحلة، لا يشير إلى أهمية ذلك الحيوان الوظيفية فى القصيدة التى تقف على الدرجة نفسها، أو ربما يفوقها أن ذلك الحيوان لا يرد ـ أو يكاد ـ من خلال العلامة الاسمية المباشرة.

من مثل ذلك التكوين النوعى الخاص بعالم الحيوان فى القصيدة العربية الجاهلية، فالناقة والفرس والثور الوحشى، بل الحمار الوحشى كذلك ـ على نحو مقنع ـ والنعامة على نحو أقل عنفا، يظهر أن لها وجودا شعريا نمطيا متماسكا فى رمزيته، إلى حد كونها لا تتنوع بالرغم من إظهارها فى أغنى تنوع من الإلماحات فى النص الشعرى. وعلى أية حال، ففى حالة ظهور حيوانات أخرى ـ بما فى ذلك الطيور ـ ظهورا إشاريا مباشرا فى النص الشعرى احتمالان: إما أن نعدها بدائل موضوعية تستمد تأثيرها من مدى القدرة على إعادتها إلى الخيال الأصلى أو الصورة الرحمية الخاصة بالموضوع الأساسى كالناقة أو الفرس أو الثور الوحشى أو الحمار الوحشى أو النعامة، أو أن تكون ـ فى أغلب الأمر ـ وصفا لعناصر غنائية تتصل بالمناظر الطبيعية، وتكون مجرد استعارة عندما تكون تلك المشاهد الطبيعية ذاتها استعارات كاملة، كما فى حالة حيوان مثل الغزال[٩٧]؛ حيث تظهر فى تشبيهات موازية واستعارات فى سياقات نسيبية غنائية مهيمنة.

وخلافا لهذا ـ كما أشرنا من قبل ـ فإن الحيوانات التى كانت غير معروفة فى القصيدة العربية غالبا باصطلاحاتها الإشارية، هى الحيوانات ذاتها التى تحمل موضوعاتها وأطرها أغلب السمات النمطية والقديمة تقريبا. ونتاج هذا حقا إمكان وجود تناسق دلالى بارز بين المعجم الشعرى ـ بوصفه يؤسس نظاما من الاصطلاحات ـ واختلاق ما يشبه التسلسل التاريخى السابق على القصيدة. هذا مع احتمال تطابق العناصر الموضوعية أو الموتيفات وفقا لقربها من النموذج الأصلى الذى يتعين معجميا، ووفقا لعمقها الرمزى وتكافئها. ويمكننا، بإيجاز، أن نجنى فهما حقيقيا للشعر العربى الجاهلى وفق قدرتنا على تقييم الجانب الكمى المتمثل فى الوفرة أو الغزارة المعجمية لما قد قيل، والتحليل الكمى للأشياء التى تم حذفها، والغموض الشعرى الأسطورى الناجم عن عدم وجود اصطلاح، مثلما نجد فى حالة «الثور الوحشى» خاصة.

وإذا كان الجمل الذكر ـ حتى الآن ـ يبدو فى القصيدة العربية الجاهلية وقد راغ من مناقشاتنا اللغوية المعززة المتعلقة بموضوع الناقة وما يلحق بها من حيوانات «الرحيل»، فإن ذلك قد حدث تماما لأن الجمل لا يتصل بالرحيل، وإنما يتصل أساسا بالقسم الخاص بالنسيب من القصيدة، أو يتصل ـ على نحو أدق ـ بتطور ذلك القسم إلى «ظعن» محبوبة الشاعر وسط أقاربها وقبيلتها، متخدرة فى هودجها الذى يحمله

دائما الجمل. تلك المحبوبة التى تدعى فى هذا الموقف ظعينة هى ـ منبع الحنان كله ـ وأحيانا هى من الأوانس ـ فى غنائية النسيب. والتعبير الشعرى الذى تولده صورة لوداع أبدى فى الشعر العربى الكلاسيكى.

أما فى حالة الفرس، فإن الذكر والأنثى كليهما يتساوى فى أن يتخذ مطية الفارس البدوى، ومن ثم فلا صلة لتميز جنسهما دلاليا بمعرفة الموضوع. وفى حالة الجمل يصح العكس؛ فظهور الناقة فى حد ذاته يعد دليلا على وجود الشاعر نفسه، كما يشير إلى الموضوع البنائى الخاص بالرحلة. وينطبق هذا ـ بالمثل ـ على ظهور الجمل الذكر الذى يدل على المسافة المحسوسة، وإن كان يدل كذلك على الوجود الرثائى الكامن الخاص بمحبوبة الشاعر.

ولا يجب أن نأخذ عامل استقطاب الجنسين بين الشاعر ومطيته أخذاً هينا، بالرغم من أنه ظاهر فى الافتراض النفسى على نحو لا يستلفت الانتباه. فالتقابل بين الشاعر بوصفه بطلا وناقته حاملة همومه وهمته[٩٨]، له فى النهاية مغزاه الذى يتضح أكثر فأكثر، بفضل التفسيرات الغنائية الخاصة بالمعتقدات القديمة لشعراء الصحراء فى الفترة الأموية؛ حيث تؤخذ الناقة بوصفها صورة «أنيما» روح الشاعر[٩٩].

وثمة أسباب بسيطة ومقنعة ـ من وراء هذا الاستقطاب والتضاد الجنسى والنفسى والاستعارى والدلالى ـ تتعلق بالاستخدام الأمثل للجمل من قبل المحارب البدوى الجوال فى الصحراء العربية، تجعل الجمل الضخم القوى مناسبا لحمل هوادج ثقيلة بذاتها حتى من قبل أن يستقلها الناس للراحة، هذا من ناحية، بينما تبدو الناقة أخف، وأكثر قدرة على التحمل ودرّ اللبن، مما يجعلها أفضل لأغراض الحرب، وللعابر الذى يحيا على درّها فى بيئة صعبة قاسية تفرض نمط حياة إنسانية خشنة.

ولا نجد سوى شيخ طاعن ضعيف فى محفة يحملها الجمل . تلك هى الظروف التى أحاطت باحتضار آخر محارب من محاربى العرب الجاهليين. وعلى أية حال، فإنه مما يدفع إلى الرثاء، والسخرية أن كان هذا مصير شاعر من أعظم شعراء الرثاء مما لفت انتباه التقليديين وكتاب السيرة الذاتية؛ فقد كتب لدريد بن الصمة ـ وفقا للأساطير ـ النجاح فيما يقرب من مائة غارة قبلية. وقد شهد انتصار الدين الجديد ـ وقد تقدم به العمر ـ غير أنه لم يدخل فيه. وقد لقى مصرعه على يد شاب من غلاة المتطرفين. وبالرغم من ذلك، فقد قيل إنه قد مات كذلك موتا ذا مغزى رمزى مهم. فالمقاتل القديم فى أعقاب هزيمته بطريقة أو بأكثر يعترضه شاب شجاع يوقف نشاطه ويحده، ومن ثم نراه محمولا فوق جمل، مما يعد أول إشارة فنية لسقوط البطل. ويتخيل الشاب المطارد بالضرورة أنه قد اعترض طريق امرأة فى سبيلها إلى الفرار، وحين يجد فى الهودج بدلا منها شيخا هرما يعلن أنه سوف يقتله. لكن سيفه يخطئه، فيمنحه الشيخ سيفه ليتم مهمته. ويكشف له كذلك عن اسمه، الذى لم يكن معروفا حتى تلك اللحظة، وعن أعظم أعماله الباسلة، ومآثره لدى قبيلة الشاب المحارب ـ الذى لم يعد يذكر. وهكذا، نجد أن موت المحارب القديم موت بطولى لا طائل من ورائه وإن كان فى الوقت نفسه ذا دلالة داخل إطار التحول الذى أصاب قيم الجماعة العربية. إن موت البطل فى هودج يحمله جمل ذكر جزء من لغة دلالة هذا المشهد الذى يتبطن الإلماح البطولى، يتميز بطابع رثائى، ويشبه هذا السياق الموضوعى والبنائى الذى ينتمى إليه الجمل الذكر فى القصيدة[١٠٠].

وبغض النظر عن العامل المميز الخاص بالتقابل الجنسى الذى ربما يظهر بوضوح أكثر فى حالات الاتفاق غير المعهود لورودها، ناهيك بالطبع عن المهمة البنائية الأساسية المتعلقة بصلة الفحل بالنسيب والناقة بالرحيل، فهناك فروق أخرى ـ منها ما يحظى باهتمامنا

فى هذا المقال؛ أعنى نسق التسميات الاصطلاحية ـ تتمثل فى أن الجمل الذكر فى القصيدة العربية الجاهلية يشار إليه بإشارته الأولية «الجمل» ؛ إذ لا تنطبق عليه سمات الإشارة النعتية وشبه المرادفات التى أحاطت بالناقة فى إطار موضوعها الشعرى، ونعاود القول إن شأنه شأن الحيوانات الأخرى التى تلعب أدوارا لها أهمية متنوعة فى القصيدة، حيث تواجهنا مشكلة الدلالة الشعرية، نلاحظ ـ على الأقل فى الاستجابة الجزئية ـ أن الجمل الذكر نفسه فى مشهد الظعن النسيبى نادرا ما يكون موضع اهتمام رئيسى أعمق من قبل الشاعر، بل ما يحمله الجمل هو جل اهتمامه. ولا يعد الجمل بحال «أنيما»* أحد ولا الأنيما البديلة للشاعر. ولا يعد كذلك استعارة للمعاناة والتحمل والغاية التى يتطلع إليها. إنه لا يخضع لتجارب حاسمة واختبارات لمعدن القلب ، و إنما نجده يحمل أطيافا تغوص وتنزو فى السراب. وهكذا نراه وسيلة أو موضوعا، ومن ثم فقد اكتسب ببساطة وـ على نحو مباشرـ استخدامات وخصائص عامة بدت كما لو كانت من المسلم بها. وإن كان للجمل الذكر فى المعجم الشعرى العربى ـ بالرغم من هذا ـ ظلال غنائية غنية، فلهذا أكثر من سبب؛ فقد يرد جزئيا ـ تماما ـ للبساطة التصورية المحكمة التى تتعلق بلفظه المباشر[١٠١]، وقد يرد كذلك ـ على نحو أكثر تعقيدا ـ إلى وقوعه فى سياقات شعرية مشبعة بالعاطفة الغنائية كما فى النسيب.

وهكذا، نجد شاعرا جاهليا مبكرا مثل عبيد بن الأبرص يبدأ قصيدته بالظعن، ملونا على هذا النحو موضوع رحيل المحبوبة بالمزيد من الصبغة الغنائية التى تتصل ـ فيما لها من صلة أبعد ـ بالحنين والكآبة السوداوية. إن كل حساسية تتسق مع هذا اللون، تختزن فى مثل تلك الافتتاحية صبغة إضافية من صبغات موتيف الأسى الخاص بالأطلال المهجورة. يقول:

لمن جمال قبيل الصبح مزمومة
ميممات بلادا غير معلومة[١٠٢]

وفى افتتاحية قصيدة أخرى تنتمى إلى أواخر العصر الجاهلى، نرى قيساً بن الخطيم يذكر الجمل مباشرة المرة تلو المرة؛ حيث يصرح تماما بالسياق النسيبى الغنائى الرحب، ويصرح مرة أخرى على نحو خاص بموضوع التوقف والتساؤل الذى يحتفظ بالغنائية الشعرية فى أسلوب يكاد يتخلى عن الصراحة المباشرة، يقول:

رد الخليط الجمال فانصرفوا
ماذا عليهم لو أنهم وقفوا

لو وقفوا ساعة نسائلهم
ريث يضحى جِماله السلف[١٠٣]

وبالاقتراب من نهاية التقليد الشعرى الجاهلى الشكلى المتاح ـ فيما يخص الموتيفات والأسلوب ـ لم تعق تلك الشكلية على أية حال سيرة التركيز والتمحيص التدريجى الخاص بالمسائل الشعرية العامة. ومن الشعراء الذين مثلوا هذه الفترة قيس بن الخطيم الذى ينتمى والمرحلة من الصيغة الشعرية أقدم من مرحلة زهير بن أبى سلمى الشعرية؛ إذ يكبره قيس بن الخطيم بحوالى نصف القرن. ولايزال شعر زهير أكثر ميلا إلى النزعة القصصية وأكثر اتساعا فى الوصف، وفى النهاية أكثر شرحا للجزء المتعلق بارتحال القبيلة المقيمة وبحنين الشاعر المتأمل، وبأصل موضوع تأخر الارتحال وعلاقة هذا التأخر بإقبال الإبل على مرعاها فى قيظ الظهيرة. ودون هذه الإشارة السياقية إلى حديث زهير عن الجمل والعشب وتأخير الارتحال، فإن لغة زهير عن الإبل بعيدة كل البعد عن الصبغة الغنائية التى اتسم بها مطلع القصيدة، بحيث بدت أكثر إيجازا بالمقارنة لما نجده لدى قيس بن الخطيم، خاصة حين يتجنب زهير مياها أكثر عمقا فى النسيب الغنائى الذى يشتمل عليه التساؤل الآتى:

بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا
وزودوك اشتياقا أية سلكوا

رد القيان جمال الحى فاحتملوا
إلى الظهيرة أمر بينهم لبك

ضحوا قليلا قفا كثبان أسنمة
ومنهم بالقسوميات معترك[١٠٤]

إن جمال ذلك المعنى الخاص بموضوع الظعن يكمن فى التصويرية المتمثلة فى الإمساك بمكان وزمان غنائيين؛ حيث تذوب الإبل فى الصورة كلية.

سواء أورد ذكر الجمل مباشرة أو أشير إليه تشكيليا ووظيفيا بوصفه حامل هوادج المحبوبة[١٠٥]، فالفضاء وانفراد الفكرة التى اختص بها الشاعر فى قصيدته الجمل الذكر محدودان للغاية. لكنه من النادر أن نجد فى إطار الظعن حشدا رئيسيا لموتيف الجمل الذكر أو وصفا تفصيليا لهذا الحيوان، وحتى إن وجد مثل هذا الوصف فإن نغمته الأسلوبية، والحيل الشعرية الخاصة به، تتم فى غالب الأمر فى القصيدة دونما كبير اختلاف عن طريق وسائل مبنية أسلوبيا تصف هذه الحيوانات وصفا مرئيا، وتتسم فى التقليد الشعرى بشخصيتها الأسلوبية الخاصة. ولتلك الشخصية يدين استيعابنا الجمل الذكر من أجل جعله قابلا حقا لأن يوصف ويصور تصويرا شعريا بصريا. وكما قد أشرنا سابقا، فإن تلك الحيوانات فى القصيدة، من مثل الناقة والفرس والثور الوحشى والحمار الوحشى وربما النعامة، وأى حيوان آخر مما يتفق معها أسلوبيا ـ وليس الجمل وحسب ـ سوف يكون له نصيب من هذا النموذج من حيث الشكل والمعنى.

لقد اتضح هذا بإسهاب فى واحد من أطول مشاهد الظعن ـ إن لم يكن أطولها ـ فى الشعر العربى القديم، فى قصيدة لحميد بن ثور الهلالى الذى امتدت حياته وشعره من السنوات الأخيرة قبل الإسلام إلى خلافة الخليفة الرشيد عثمان (٦٤٤ / ٦٥٦م)، بل ثمة دلائل أخرى من بينها دلائل نصية تصل به إلى بواكر العصر الأموى[١٠٦]. ويشغل هذا الظعن جزءا أكبر من القصيدة التى بدورها تلفت النظر بطولها البالغ الذى يبلغ ١١٩ بيتا[١٠٧]. ويمدنا المشهد الافتتاحى لقطعان القبيلة فى مرعاها الفصلى باللوحة الخلفية الموضوعية الخاصة بالظعن فى القصيدة، كما يمدنا بتطور موضوعها الداخلى مشيرا إلى تلك الفتاة المصونة عريقة الأصل، وذلك فى الأبيات (٤٢ : ٥٦)، ثم يعود فى الأبيات الثلاثة الأخيرة (أى ٥٤ : ٥٦) إلى موضوع الجمل؛ فيشغل قسم الظعن فى مجموعة ٥٧ بيتا، منها ما لا يقل عن ٣٠ بيتا تختص فى المقام الأول بوصف الجمل. وهذه الحقيقة تصور ـ بالرغم من الصور المرئية غير الملائمة غير المألوفة ـ ما كان يرد داخل مخزون الموضوعات فى الشعر العربى الكلاسيكى، وتكامل تلك الموضوعات الشكلى داخل القصيدة. وفى ظعن حميد الذى نوليه اهتمامنا، نرى عذارى القبيلة فى موقف من اثنين: إما أن يكن وصيفات مبجلات فى انتظار المحبوبة، أو أن يمسكن برسن الإبل حاملتها تهيؤا للرحيل. (البيت ١٧)[١٠٨]. إن أفضل فحول الإبل تعد خصيصا للمحبوبة بطلة ظعن هذا النسيب. والمشهد الخاص بالإعداد للرحيل يتشكل من وصف هذا الفحل المهيب (الأبيات ١٨ وما بعدها). وبالرغم من كونه فحلا، فإن ما يكتسب فى الحقيقة ـ فى حدود وصفه الرحب ونسيج معجمه، وحس أسلوبه، ومن ثم حضوره الشعرى وتأثيره ـ لا يعادله فى القيمة غير واحد من أروع الحيوانات وأبرزها فى التقليد الشعرى العربى الكلاسيكى؛ أعنى فرس امرئ القيس الذى شهدت المعلقة[١٠٩] رمزيته. وفى نغمة تبدو أقرب إلى السذاجة يبين حميد عن قصده مصورا فحل إبله بقوله:

تباهى عليه الصانعات وشاكلت
به الخيل حتى هم أن يتحمحما[١١٠]

مثل ذلك الجمل الذكر يستمد خصائصه الرمزية من مخزون ينتمى لرمزية الجواد الأصيل. وهكذا نجد الثريا ـ بينما يقف الفحل محوطا بالعذارى المنشغلات بتسريحه ـ قد منت على نجد بمزنة من السحب البيضاء المتصلة

حتى غطتها بكساء من العشب الأخضر النابت[111]. ومثل تلك العلامات الثابتة التى تميز أسلوب حميد فى وصفه فحل الإبل، تنتمى إلى ميدان أسلوبى عام يتصل بتصور الفارس البدوى جواده ترتد ـ فى أصولها على الأقل ـ لزمن امرئ القيس.

وما ينبغى أن نؤكده الآن، وعلى عكس ما يحدث فى التنويعات المختلفة الخاصة بالظعن، حيث لا يكون للفحل حضور حقيقى خارج وظيفته المباشرة، أننا لا نفلح فى العثور على كلمة جمل فى ظعن حميد الممتد بطول القصيدة الذى يعد الجمل بطله الحقيقى. تماما كما فى قصائد الطرديات التى تدور على موضوع الصيد والخيل أو فى أية موضوعات أخرى، حيث يكون البطل فيها والشخصية المحورية الحيوان الذى يعبر عنه على نحو نعتى وحسب، كما قد قدمنا أولا (فى البيت ١٨)؛ إذ نراه يقدم من خلال تعبير «المودون» وتعنى المنسوج أو المجدول أو المدمج المتضام والبدين. ثم نصادفه وقد أشير إليه مرة أخرى (فى البيت ١٩) بوصفه «الصلخد»، أى ذا الرأس الضخم. ثم نلقاه مرة ثالثة (فى البيت ٢٢) بوصفه «ضبار». وهى كلمة لم يسجل المعجم العربى القديم معناها، لكنها ذات ملامح دلالية شاملة تستقى من وثاب كوثوب الأسد أو الجواد الواثب، وله فى النهاية جمجمة قوية و بنيان ضخم . ويحظى هذا الحضور الخاص بالحيوان بقوة، كما يشار إليه بإسهاب وتجسيم فى المعنى الذى يشير إلى الفحل من الإبل بوصفه ذا حضور ملموس مستقل بذاته.

إن نعوت الحيوان الكثيرة فى القصيدة العربية الكلاسيكية ليست من البساطة بمكان، ولايسلم بها، ولا يقصد بها التفصيل فى الموضوعات والتطويل بالمعنى التقنى، بل هى مفهومات منتقاة على نحو مثالى تلتحم داخليا فى وجود دلالى حميم يعول أجزاؤه الواحد فيها على الآخر. وأحيانا تكون كومضات تنويرية يقصد بها فى النهاية صورة مثالية؛ يستشرف فيها النمط من وراء الفرد، والنموذج الأصلى من وراء النمط، والرمز من وراء النموذج الأصلى، أو من ورائها كلها.

وحتى نجد سمات أخرى وتنوعات جديدة لوصف فحل الإبل الراهن، علينا أن ننظر أبعد زمانيا خارج حدود زمن البدوية الجاهلية الكلاسيكية الخالصة. أن نجد تلك السمات لدى ذى الرمة يشبه تحقيق توقع نقدى مسبق. لأن هذا الشاعر الأموى قد ظل وفيا لبدويته. وهذا الوفاء مسألة إرادة ودراسة واختيار إيديولوجى حر اصطفاه لنفسه أسلوب حياة وفكر. وبذلك العمد وبهيئة البدوى العفوى الذى لم يعد من الممكن أن ننعته بسذاجة الشخصية ولا هو بالملزم، كان ذو الرمة أقل من أن يعد بقايا الكلاسيكية وأبعد من أن يكون صانع أسطورته الخاصة ومن ثم نعده إحيائيا كلاسيكيا جديدا. لقد كان مدركا ما هو بصدده. وهذا يعنى أنه كان يدرك الكثير حقا. ويمكن أن نقول إنه فى معالجته الظعن، ومعرفته بإمكان اتخاذ الفحل موتيفا، كان مدركا شريعة القصيد الجاهلى ومدى قدرته على تجاوزها، حتى شعائره فيمكن أن تكون مخبوءة تحت تجاوزاته. بينما يمكن شرح تجاوزاته بوصفها إمكانات مناظرة ـ لم تتحقق من قبل ـ للناموس نفسه. كأنما كان يعرف ـ فى داخل هذا التدقيق البالغ بالمعنى القديم ـ ماذا كان يصلح له. وهكذا أدرك ـ فى إطار الحساسية الأسلوبية الخاصة بقصيدة الشعر القديمة ـ أن الموتيف الذى يذكر مرة كان قادرا على أن يشحذ الآليات الأسلوبية التى تفضى فى النهاية إلى تطوره تطورا بعيدا على نحو استطرادى. ونتيجة لهذا، فلو وردت داخل الظعن الإشارة المتوقعة إلى الحيوان حامل هودج المحبوبة. أو حتى لو أشير إلى الهوادج وحسب، فإن فحل الإبل يذكر فى هذا الموضوع ـ كذلك على نحو ضمنى ـ بوصفه جزءا من الصورة التركيبية الأكبر ـ وباستطراد موضوعى وبأسلوب وصفى. إن امتلاك ذى الرمة ناصية الناموس القديم دافعه لفهم جدارة الفحل بأن يحظى بتطور موضوعى، أو حتى

بأقل قدر من التمثيل الوصفى دون أن ينص عليه مباشرة باسم «جمل»[112]، بل يعبر عنه من خلال الخصائص والنعوت التصويرية.

وعلاوة على ما سبق، فقد انتقى حميد بن ثور الهلالى أوصاف جمله وفق طراز أسلوب ينتمى إلى رمزية الفرس المقاتل، بينما يؤثر ذو الرمة ـ كما لاحظنا فى القصيدة الخامسة من ديوانه ـ على حيوانه النموذجى صورة أقرب إلى متناول اليد فيستبدل به الناقة، وهو يستمد مفتاح هذه الصيغة ـ على الأرجح ـ من الشاعر المخضرم كعب بن زهير[113]. ويبدأ ذو الرمة ظعنه بإشارة نعتية لفحل الإبل يحمل محبوبته[114]. ولكنه ـ على غير المعتاد فى النموذج الصيغى الذى لا يتوقف كثيرا عند موتيف الجمل ـ يعود إلى وصفه مطورا الإشارة إليه فى خمسة أبيات يصفه فيها وصفا كلاسيكيا بالدرجة الأولى. وهذا الوصف لا يليق إلا ببطل بدوى يصف ناقته لاجمله. إن شجن الرحيل البلاغى ينغص غنائية النسيب، وهنا لامفر من أن يندمج الجمل وجزء الظعن اندماجا يكمل الفكرة، دون تغيير جوهرى فى النغمة أو المزاج.

وفى هذا المقام، نجد تصور حميد جمله ـ الذى أسقط عليه ظلالا من فرسه ـ قد خضع داخل النسيب الذى يجرى فى باطنه تيار غزل حسى للمزاج الغنائى، وتكيف معه بيسر كبير. وعلاوة على ذلك، فثمة شعور بالإعمال الميكانيكى الذى أملى على ذى الرمة استجابته للصيغة التى استخدمها للإشارة إلى الجمل، من خلال اصطناعه لصيغة النعت «على كل موار»، وما يعقب ذلك من نتائج متوقعة أو متجاوزة التوقع. وهنا بوجه خاص قد يتردد المرء فى الإعجاب بما تصدى له ذو الرمة من أمر جلل[115]، وما كان تصديه هذا إلا عن فهم لناموس القصيد البدوى الكلاسيكى. حتى ليبدو ذو الرمة ـ على المستوى الموضوعى والبنائى ـ غير تقليدى فى وصفه النعتى الجمل الذكر لا فى الظعن بل الأجزاء الخاصة بالرحلة فى ثلاث من قصائده: منها القصيدة الأولى فى الأبيات من البيت ١١٤ حتى البيت الـ١١٧ [116]. والقصيدة الخامسة الأبيات من ٣١ : ٣٦ وكذلك ٤٧ ، ٥٠ .[117] وتسبقهما فى هذا القصيدة السابعة الأبيات ٢٢ : ٥٢[118]. أما القصيدة الخامسة ـ على أية حال ـ فيمكن أن ندعى أن صفات المذكر «منعقد» فى البيت ٣١، و «أعيس» فى البيت ٦٤ ليست سوى إشارات لا تميز داخلها فى النوع. وكلمة مثل «بعير» تشتمل على الجنسين المذكر والمؤنث من الإبل، ويتضح فى الأبيات التالية من القصيدة ـ أى بدءا من البيت ٣٥ وما يليه من أبيات ـ أن الشاعر بالرغم من هذا يركب «ناقة» يصفها بصيغة النعت «على كل نضوة».

إن حضور الجمل الذكر بصيغة النعت «مقحم» (أى الجمل الذكر ذو السنوات الست التى نبتت سنه) فى القصيدة الأولى، كذلك يمكن تفسيره تماما دون أن نفهم ذلك بوصفه خرقا مفاجئا لبنية القصيدة الكلاسيكية الموضوعية. وليس لوجود هذا المقحم فى الرحيل من وظيفة سوى التشبيه ذى الصبغة التصويرية العالية، والمقصود أن يثير صورة بصرية لذكر نعام ضخم بأجنحة سوداء كثيفة تتدلى على جنبيه، مقارنا إياه فى المقام الأول بامرأة حبشية من الزنج تتدلى أقراطها (البيت ١١٢). ثم تتسع العدسة وتتحول إلى الجمل الذكر (البيت ١١٤). يقول:

أو مقحم أضعف الإبطان حادجه
بالأمس فاستأخر العدلان والقَتَب

وتمتد الصورة فى ثلاثة أبيات أخرى، وتتطور فى تشبيه دائرى تماما مثل التشبيهات الكلاسيكية الممتدة الخاصة بالجمل الذكر الذى يبدو فيها وقد انبثقت كتلته من ظعن النسيب دون اقتراف أى تشويه فى خصائصه. لقد انتزعه الشاعر، بيسر، من سياقه الشكلى الحى الخاص بالظعن، ونقله إلى سياق مجازى جديد لم

يعد اتصاله بالحركة بل بالصورة. وبالإضافة لهذا، فاللغة التى اختارها الشاعر ليعبر بها عن موضع إعجابه، برغم خشونتها، تتجه إلى ذكر نعام يصفه بصيغة النعت «هجنع »(البيت ١١٣). من المفترض أن هذه اللغة تنبه المستمع للمشابهة التى يتسع لها الاستطراد لتشبيه الجمل(١١٩). وهو تشبيه وظيفته أن يقترب اقترابا خفيا من صورة ظلية لجمل مثقل ثقل الظليم، ومن ثم فلا يقصد التشبيه لذاته، وإنما يعد نوعا من التصوير المجازى.

ومن ملامح التجريب الأكثر لفتا للانتباه خيال ذى الرمة الكلاسيكى الجديد، وعجزه الظاهرى عن مقاومة رغبته فى أن يسبر أغوار المدى الذى استغرقه الموضوع والموتيف الكلاسيكى وعدوله عنه دون أن يهمل الشرعية الكلاسيكية القديمة. وهذا ما نلمسه فى قصيدته السابعة التى تشتمل على ٥٢ بيتا منها ٣١ بيتا تخص الرحلة؛ (الأبيات ٢٢ : ٥٢)، كما يخص النسيب الرثائى منها ٣٠ بيتا (لا يحظى الظعن منها سوى بإشارة باهتة بالغة الاختصار كما فى (البيت ١٤). وبالقطع، يقع موتيف هذه القصيدة ـ الذى يستغرق ١١ بيتا من (البيت ٣٦ : ٤٦) ـ وظيفيا وشكليا داخل قسم الرحلة؛ حيث يلبى الحاجة إلى وجود موضوع فرعى يخص حيوانا بذاته، بوصفه تشبيها مباشرا لراحلة الشاعر التى هى ـ فى الحال الراهنة «الموار» ـ بلا جدال أو لبس «ناقة».

وتصور الرحلة (الأبيات ٢٢ :٣٠) فى بداية الأمر فى سلسلة من اللوحات الوصفية المرسومة تشكيليا لمنظر الصحراء الطبيعى؛ حيث يمتطى الشاعر هذه النضوة التى دأب على ركوبها من قبل المرة تلو المرة. وبالرغم من مطواعية تلك الخلفية وموضوعيتها أو حيادها، فهى تمثل إدراكا شخصيا وخبرة ذاتية تنتمى إلى صاحبها وحسب. ومن غير المباح أن يلجها أحد، ومن يفعل يروع ويلقى الهول والويلات. وعلى هذا الستار الخلفى، وفى مقابله، يتحرك الموضوع الحقيقى موضوع «الموار».

وبينما يظل الطغابس الجبناء مروعين مضروبين بفزعها، يلج الشاعر قلب الصحراء ويمرق مخترقا إياها على سرج نضوة تذهب به أينما يشاء (البيت ٣١) ، قوية منتصبة، حرة عريقة الأصل، مواكبة لراكبها، تلقى بأجرام نفسها على الأهوال (البيت ٣٢) ضخمة البنيان ثبجاء عريضة الفكين [اللحيين]، ولكن يرفع قدرها برغم ذلك أن تآكلت أسنمتها [أو تواضعت قراديدها] ويزينها انضمام حوالبها وانخطاف أحشائها (البيت ٣٣). وهى فى عدوها تهتز وتتبختر وتنسل وتتمهل (البيت ٣٤). وفى الصحراء الواسعة التى يتطاير دقيق غبارها ويضل سواها من النوق الكريمة طريقه ويتفرق، تنسلب متخطية إياهم دون أن تتحير (البيت ٣٥).

تلك ناقة الشاعر. وكى يزيد وصفها بما يليق بمقامها، يعمد إلى تلك التشبيهات الممتدة المألوفة فى الرحيل التى عهدناها كثيرا فى القصائد الجاهلية وعهدناها أكثر فى قصائد ذى الرمة نفسه. وهى تشبيهات ذات اكتمال شكلى ذى انبثاقات وتفريعات موضوعية مستقلة.

الجمل الذكر، من ثم، موضوع التشبيه الرئيسى، ويصرح به بقوة وجلاء. لكنه يدين بوضوحه النصى فى المقام الأول لموقعه من القصيدة الذى يمثل خروجا صارخا على ناموسها يقول:

كأنى إذا انجابت عن الركب ليلة
على مقرم شاقى السديسين ضارب

خدب حنا من ظهره بعد بدنه
على قصب منضم الشميلة شازب

مراس الأوابى عن نفوس عزيزه
وإلف المتالى [فى] وقلوب السلائب

وأن لم يزل يستسمع العام حوله
ندى صوت مقروع عن العذف عاذب

وفى الشول أتباع مقاحيم برَّحت
[به] وامتحان المبرقات الكواذب

يذب القصايا عن شراة كأنها
جماهير تحت المدجنات الهواضب

إذا ما دعاها أوزغت بكراتها
كإيزاغ آثار المدى فى الترائب

عصارة جزء آل حتى كأنما
يلقن بجادى ظهور العراقب

فيلوين بالأذناب خوفا وطاعة
لأشوس نظّار إلى كل راكب

إذا استوجست آذانها استأنست لها
أناسى ملحود لها فى الحواجب

فذاك الذى شبهت بالخرق ناقتى
إذا قلصت بين الفلا والمشارب (١٢٠)

إن الجزء الخاص بالرحلة، شأنه شأن ما فى متناولنا من سياق القصيدة، ينتهى بنبرة أكثر غنائية، هذا بالإضافة إلى وجود موضوع فرعى ثان غير بارز شكليا؛ أعنى موضوع النعامة التى يلتمع بيضها المدفون فى الرمال التماع نجوم الثريا.

بالإضافة إلى الابتكار أو الجدة، ثمة نقطتان مهمتان تتضحان بخصوص الإزاحة الموضوعية فى قصيدة ذى الرمة السابقة. ونبدأ بأنه مما يؤكد فكرتنا المكتسبة تدريجيا، أنه عندما يشار إلى الجمل إشارة نعتية وحسب دون أن تجد الكلمة طريقها إلى النص على الإطلاق، فهذا يعنى وجود حائل أسلوبى ملزم على نحو فعال. لأن ذا الرمة فى هذا الموضع يفسح إلى الجمل مكانا داخل تشبيه ممتد من تشبيهات الرحيل جاعلا إياه بطل موضوع فرعى مقحم وملزم بنائيا، وليس مجرد موضوع للتشبيه وحسب. ويذكرنا هذا بما يجب أن نعرفه كذلك؛ أعنى أنه فى ناموس الموضوعات الكلاسيكية لا يجب أن يصور بطل أى موضوع فرعى غير تصوير نعتى(١٢١).

وبالرغم من ذلك، فوظيفة تشبيه الجمل الشكلية بوصفه موضوعا فرعيا من موضوعات الرحيل فى قصيدة ذى الرمة على خلاف أشد الملاحظات الجوهرية، أعنى أنه ـ داخل قانون الموضوعات الشعرية ومعجمها وأساليبها وناموسها ـ لا يجب أن يكون فى هذا الموضع موضوع خاص بالجمل الذكر. والدرس الشكلى الثانى الذى نتلقاه من ذى الرمة أنه مادام الجمل الذكر قد تسلل إلى «رحيل» القصيدة بوصفه موضوعا فرعيا، فالحديث عنه يتم على النحو الذى يتم به الحديث عن حيوان الموضوع الفرعى المحورى المعروف. هكذا، يصير عليه أن ينحو نحو هذا الحيوان فى سلوكه ومجازه الأخلاقى والعضوى، حتى لو ظل موضوع تشبيه الحيوان الأول المتعلق بموضوع الرحيل الرئيسى وبطله، أعنى «الناقة». والتشابهات فى الدور الذى يلعبه من حيث الشكل المرئى والصورة أو الحجم إما أن تكون ثانوية أو بلا أهمية.

ومن حيوانات الرحيل المهيمنة فى الموضوعات الفرعية من القصيدة العربية الكلاسيكية الحمار الوحشى المنفرد الذى يشبه به ذو الرمة فحل إبله فى خصائصه ومعجمه. ويبدو الجمل مثل الحمار الوحشى فى وظيفته الحيوية البيولوجية وفظاظة طباعه متحمسا للعدو، أعجف، لامن الرحلة ولامن الأحمال ولكن من الإنهاك البيولوجى ـ إذ لا يكون وحيدا أبدا ـ غيورا، مهموما برعاية قطيعه. ويقع هذا كله فى إطار الرعى الفصلى الموسمى بدءا بالجفاف وندرة الطعام (البيت ٣٧) حتى سقوط الأمطار الغزيرة (البيت ٤١). وينتهى بمشهد يبدو فيه كما لو كان يرعى رعن الجبل (أنفه) (البيت ٤٥)، ذلك المشهد الذى قد يأتى فى موضع متقدم أحيانا، برغم أنه يأتى عادة فى موضع مشيرا بطرف خفى إلى موضوع صيد الحمار الوحشى الذى يختتم به الموضوع الفرعى.

وبالإضافة إلى هذا، فإن جعل الجمل الذكر يلعب دور الحمار الوحشى لم يكن فى ذاته اختيارا اختاره ذو الرمة، ولكنه لجأ إليه بدافع نشأ عن وعيه بما يمليه عليه شكل القصيدة، وما كان ينبغى عليه أن يفعله مادام قد اختار اختياره الحر الجديد مزحزحا الجمل الفحل من الظعن إلى الرحيل؛ حيث صار المشبه الرئيسى بالناقة. وبمجرد أن يحدث هذا الإحلال، فإن الاستعارة تنصب على الحمار الوحشى، كما تنصب على الجمل على نحو متبادل. ومن ثم، فالصدور من الظعن يفرض على الجمل أن يظل على ذكورته ـ دون شك ـ وفى جماعيته، لأنه كان جزءا من قافلة وقطعان قبيلة تتنقل بطول طرقات الترحال الفصلى بحثا عن المرعى، وكذلك كان موضع احتفال عذارى القبيلة المرتحلة. وباختصار، ما كان للجمل أن يلعب دور حيوان آخر يعد أساسيا فى الموضوعات الفرعية أعنى «ثور الوحش»، لأن الثور الوحشى المثال الأوحد من بين حيوانات الصحراء العربية على الحيوان الوقور دائم الانفراد فى عزلته الجليلة. وما كان يمكنه أن يستقى من خصائص جواد ذكر مثلما فعل حميد بن ثور الهلالى فى ظعنه الممتد؛ لأنه بالإضافة إلى كونه غريبا عن الرحيل من الوجهة الدلالية، فالفرس ينتمى إلى مجال الموضوعات الأولية بوصفه نداد «الناقة»، لا بوصفه تشبيها ثانويا مساندا لها.

وهكذا، بتضييقنا الدائرة الشكلية على مثال نصى من الفترة الأموية الواعية بذاتها وعيا متزايدا، لا نؤكد ملاحظتنا الأولى فيما يبدو مجرد بعد لغوى واحد من مسميات الحيوان وحسب، بل يتبين لنا كذلك كثافة نسيج الخيال الشعرى العربى الكلاسيكى وأسلوبه، وكيف ينبغى ـ برغم هذا كله ـ أن تظل تلك الكثافة شفافة تماما.

الهوامش.

(١) W. Wright, **A grammar of the Arabic Language**, (Cambridge 1971). Vol i. pp 133 - 34.

(٢) **القرآن الكريم**، النحل، آية ٦.

(٣) أبو الفتح عثمان بن جنى: **الخصائص**، تحقيق: محمد على النجار، القاهرة ١٩٥٢، ص ١٢٣، جـ ٢، ص ص ١٢١، ١٢٢.

(٤) **لسان العرب**، بيروت ١٩٥٦، جـ ١٥، ص ٣٤١٠.

(٥) **سفر التكوين**. ص ٥٤. وانظر كذلك:

W. Gesenius. **Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das alte Testament**, 17 th ed. (Berlin. Göttingen, and Heidelberg, 1954), pp. 303 - 4.

(٦) امرؤ القيس: **الديوان**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، القاهرة ١٩٦٩، ص ١١ (المعلقة، البيت ١١).

(٧) وانظر على سبيل المثال:

A. van den Branden, Les Inscriptions Thamudéennes (Louvain - Heverle, 1950), Pls 5,10,12,14, and F.v. Winnette and G.L.Harding, **Inscriptions from Fifty safaitic Cairns** (Toronto, Buffalo. and London, 1978). esp. pls on pp. 663, 670, 675, 695, 703, 712, 715, 722 727.

حتى فى الفترة المتأخرة نجد شاعرا مثل الشاعر العباسى أبى تمام يرى لناقته أشكالا شبحية لتلال واقعة بين تلال. **الديوان**: تحقيق: محمد عبده عزام، القاهرة ١٩٧٠، جـ٣، ص ١٥٤

(٨) Gesenius, **Handwörterbuch**, p. 478

(٩) Ibid., p. 54

(١٠) J. Levy. Wörterbuch **uber die Talmudim und Midruschim nebst Beiträgen van Heinrich Lebrecht** Fleischer 2 d. . ed. i Goldschmidt (Berlin, Vienna. 1924). vol 3. pp. 436 and 323.

(١١) M. Jastrow. A Dictionary of the Targumn, the talmud Babli and Ytrushalmi and The Midrashic Literature (Londan. 1903). vol 2p.867.

(١٢) لاحظ الكلمة الأكادية: ناقُ (نُوَاقُ) التي تعني «يركض»، «يذهب».

(Chicago Assyrian Dictionary(Chicago 1980), vol. 11.v. PT.I.P.34).

(١٣) M. Detienne, the Gardens of Adunis: Spices in Greek Mytholayy, Trans. Junet L.Loyd (New Jersey, 1977). p. 24ff

(١٤) علاوة على وجود ناقة صالح المأساوي، يمكن أن يضاف إلى هذه الأفكار المرجعية إدراك الناقة الشعري اللاحق الذي يعدها غراب البين. وكذا يقول الشاعر المخضرم الشماخ:

فظل غــراب البين مــرتبض النسى ... لـــه في ديار الجــارتين نعــيق

خــليلي إنــي لايــزال تــروعــني ... نــواعب تبدو بالفـــراق تــشوق

الشماخ بن ضرار الذبياني: **الديوان**، تحقيق: صلاح الدين الهادي، القاهرة ١٩٦٨، ص ص ٢٤٢، ٢٤٣.

وكذلك للشاعر الأموي ذي الرمة تبدو النياق:

قــواطع أقــران الصـــبابة والهـــوى ... من الحي إلا مـــاتجن الضـــمـــائر

ذو الرمة **الديوان**، مطى بابلي، دمشق، ط٢ ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤، ص ٣٣٩. بينما عبر محمد بن عبد الله بن رزين، المعروف بأبي الشيص، عن الموضوع بحصافة بالغة وبيان:

مافرق الأحباب بـعد الله إلا الإبـلِ ... والناس يَدعَونَ غراب البين لمّا جهلوا

وما غرابُ البين إلا ناقة أو جمل

أبو إسحق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني: **زهر الآداب وثمرات الألباب**، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة ١٩٦٩، جـ١، ص ٤٨١.

(١٥) **القرآن الكريم**، الأعراف: آية ٧٣، ٧٧، هود: آية ٦٤، الإسراء: آية ٥٩، القمر: آية ٢٧، الشمس: آية ١٣، الشعراء: آية ١٥٥.

(١٦) تم استخدام هذا اللقب غير الجذاب على نحو إيجابي في سياق هجائي من قبل الشاعر المخضرم الحطيئة. **ديوان الحطيئة**، جمع أبي سعيد السكري، بيروت ١٩٦٧، ص ١٧١.

(١٧) هذا البيت هو البيت الثالث في معلقة عنترة، ولهذا ينتمي إلى السياق الشكلي الخاص بنسيب القصيدة. وثمة ورود إضافي لكلمة الناقة في النسيب، يبرز في تنقيح معلقة عنترة كما نجد في **جمهرة أشعار العرب**:

ولقـد حـبست بهـا طويلا ناقـتي ... تـــرغـو إلى سـفـع رواكـد جـثم

أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة ١٩٦٧(؟) ج١، ص ٤٣١.

(١٨) **المفضليات**: تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، القاهرة ١٩٧٦، ط٥، ق٢٨، صـ ١٥٠، البيت ٧. وجدير بالذكر أنه في هذا البيت للمثقب العبدي يشار إلى الناقة مباشرة.ويقترن ورود كلمة ناقة في هذه الحالة بالرحيل، وتصور تصويرا أيقونيا مثل فرس كفرس امرئ القيس الذي يصور في تلك المعلقة على سبيل المثال.

(١٩) **المفضليات**، البيت ٦، ص ٤٣٢. وتلك الوصفية التي ينفرد بها المرقش الأكبر ترد في سياق النسيب الوصفي، وبرغم ذلك فإن تلك القصيدة مشكوك في نسبتها أو صحتها النصية.

(٢٠) **المفضليات** ق ٨٩، البيت ١٧، صـ ٣١٥. والسياق هنا للفخر الفردي شأنه شأن الفخر القبلي، وثمة إشارة أخرى لدى الحارث بن ظالم المرى في **العقد الفريد** لابن عبد ربه، تحقيق أحمد أمين وآخرين، القاهرة ط٢، ١٩٧٣، حـ٥ ص ـ١٤٧.

لعمري لـــقد حـلت بـي اليـوم ... ناقتي على ناصر من طيع غير خاذل

(٢١) **المفضليات** ق ١١٦، البيت ١٣، ص ٣٩٢. وسياق علقمة سياق رحيل «مباشر».

(٢٢) علقمة بن عبدة الفحل: **الديوان**، تحقيق لطفي الصقال ودرية الخطيب، حلب ١٩٦٩، ص ١٣١. وهنا نجد سياق الأبيات الشكلي سياقا بطوليا، شأنه في ذلك شأن خصائص القسم الثالث من القصيدة، والبيت نفسه ينسب إلى الشاعر المخضرم ضابئ بن الحارث البرجمي. ولألفريد بلوخ مناقشة مقنعة لمعنى «الشعر» في هذه الأبيات. انظر «قصيدته» المنشورة في **الدراسات الآسيوية** رقم ٢، ١٩٤٨، ص ١١٨.

(٢٣) عبيد بن الأبرص: **الديوان**، بيروت، ١٩٥٨، ص ١٤٨. إن السياق الشكلي لهذا البيت، وهو الثاني من أبيات القصيدة العشرة سياق «رثاء» وليس سياق «رحيل»، وهذا بالرغم من التقارب الشديد مع بيت عنترة المذكور.

(٢٤) أوس بن حجر: **الديوان**، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت ط٢، ١٩٦٧، ص ٦٥، ١٠٠. إن سياق المثال الأول سياق «هجاء»، والثاني «رحيل».

(٢٥) بشر بن أبي خازم: **الديوان**، دمشق، ١٩٧٢، ص ١١٦. والسياق «فخر».

(٢٦) **موسوعة الشعر العربي**، تحقيق وتصنيف خليل حاوي، بيروت ١٩٧٤، جـ١، ص٢٠٣.

(٢٧) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ١١٦، ٢٠٦، والمثال الثاني مع ذلك مقتبس من مقطوعة من بيتين فقط، ومشهود بضعفهما.

(٢٨) عدي بن زيد العبادي: **الديوان**، تحقيق محمد جبار المعيبد، بغداد ١٩٦٥، ص ١٥٩.

(٢٩) المتلمس الضبعي: **الديوان**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، القاهرة ١٩٧٠، ق ٦ ص ١٣٥، ق ١٤ ص ٢٣٥.

(٣٠) لقد أوردت **المفضليات** تنقيح المنخل اليشكري الكامل للقصيدة التي تشتمل على هذه الأبيات. أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي **الأصمعيات**، تحقيق محمد شاكر، وعبد السلام هارون، القاهرة ط٢، ١٩٦٤، ق ١٤، ص ٥٨، ٦١.

إنها تشتمل على ٢٤ بيتا، حيث يأتي البيت موضع التساؤل التاسع عشر من حيث الترتيب. وهناك تنقيحات مختلفة لها منطقها الشكلي الخاص، مثل حماسة أبي تمام، أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة ط٢، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٨م جـ٢،ص٥٢٩.

وفي الحالة الراهنة يتميز السياق الذي وردت فيه كلمة «ناقة» في نوعه من مواضعها الأخرى. ومثل هذا الاستعمال المجازي والغنائي المقصودة براعته للناقة من الوجهة الأسلوبية أقرب لغنائية البدوي بعد الجاهلي، ونهجه نحو الحجاز ونحو البدوية، بدءاً بالغزل العذري الأموي، وكذلك شعر الحب البلاطي. وبرغم هذا فقد بقيت ظلال من الارتياب تحوم حول صحة هذه القصيدة وتحقيقاتها وتظهر في شرح التبريزي للحماسة. وقد اشتملت على خمسة أبيات إضافية تزيد على عدد مافي شرح المرزوقي. أبو تمام: شرح ديوان الحماسة، القاهرة ١٨٧٩ جـ٢، ص ٤٥: ٤٨.

من الممكن أن يقارن بيت المنخل على وجه الخصوص ببعض الأبيات الرعوية التي قالها الشاعر الأموي كثير عزة، مثل:

ألا ليتنا يـاعز كنـــا لـذى غـنى	بعيرين نرعى في الخلاء ونعزب
كلا نـا به عـر فمن يـرنـا يـقـل	على حسنها جرباء تعدى وأجرب
وددت وبيـت الـله أنـك بـكـرة	هـجان وأني مـصـعب ثم نهرب

كثير عزة: الديوان، تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٧١، ص ١٦١، ١٦٢.

وهذا الذي قد أشار إليه ابن رشيق - بدوره - يقترن بأبيات الفرزدق في الموضوع ذاته مع اختلافات ضئيلة. العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ط٤ ١٩٧٢، جـ٢، ص ١٢٧.

(٣١) أبو الفرج الأصبهاني: كتاب الأغاني: تحقيق إبراهيم الإبياري، القاهرة، ١٣٨٩هـ/ ١٩٧٠م، جـ١٩، ص٦٧١٥.

(٣٢) المرجع السابق، جـ١٠، ص ٣٤٨٦.

(٣٣) الأعشى: **الديوان**، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٢٦.

(٣٤) المرجع السابق ص١٦٦.

(٣٥) أبو العلاء المعري: **رسالة الغفران**، تحقيق: عائشة عبد الرحمن «بنت الشاطئ»، القاهرة ط٧، ١٩٨١، ص ١٧٦.

(٣٦) أمية بن أبي الصلت: **الديوان**، تحقيق: عبد الحافظ السلطي، دمشق ١٩٧٤، ص ٤٠٦.

(٣٧) كعب بن زهير، **الديوان**، تحقيق: أبي سعيد السكري، القاهرة ١٩٥٠، ص٨٠. وقد سجل ابن رشيق ورود كلمة «ناقة» مرة أخرى في شعر كعب بن زهير في سياق المديح: العمدة، جـ٢، ص ١٣٦.

تحمل الناقة الأدماء معتجراً	بالبرد كالبدر جلى ليلة الظلم

(٣٨) حسان بن ثابت: **الديوان**، تحقيق: سيد حنفي حسنين، وحسين كامل الصيرفي، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٣٤٦.

(٣٩) عبد البديع صقر: **شاعرات العرب**، الدوحة، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م، ص ٣٠١.

(٤٠) أبو محمد عبد الملك بن هشام: **السيرة النبوية**، القاهرة، ١٩٧٠ [؟] جـ٤، ص ١٤٤٧. من الجدير بالذكر أن البيت نفسه ينسب على نحو غير مقنع تماما للشاعر الجاهلي طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق: درية الخطيب، ولطفي الصقال، دمشق، ١٩٧٥، ص ١٨٩.

(٤١) عمرو بن أحمد الباهلي: **الديوان**، تحقيق: حسين عطوان، دمشق، ١٩٧٠، ص ١٥٤.

(٤٢) المرجع السابق، ص ٦٢.

(٤٣) حميد بن ثور الهلالي: **الديوان**، تحقيق: عبد العزيز الميمني، القاهرة، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٥م ص ٣٨.

(٤٤) الراعي النميري: **الديوان**، تحقيق (دينهرت بيرت، بيروت، فيزبادن، ١٩٨٠، ص ١٩٨

(٤٥) ذو الرمة: **الديوان**: ق ٨، ص ٨٨.

ويستعمل ذو الرمة - بما في ذلك البيت السابق - كلمة «ناقة» ثماني مرات على الأقل، منها أربع مرات فيما يدخل شكليا في إطار الرحيل. والبيت المذكور، ق ٥٥ ص ٥١١، وق ٣٩ ص ٣٨١، وفي القصيدة ذاتها - ق ٣٩ ص ٣٨٠ - يرد ذكر كلمة ناقة ولكن في سياق معقد في إطار موتيف طيف الخيال، والمرات الأربع الأخرى لورودها تقع في النسيب؛ ق ٥ ص٥٢، ق ٦ ص ٧٢، وق ٤٨ ص ٤٤٥، وق ٦٤ ص ٥٧٠.

(٤٦) **كتاب الأغاني**، جـ٢ ص ٤٢٣. ومما يردد نغما كلاسيكيا أقل أصالة، مانستشعره في إشارة امرئ القيس التي تنسب كذلك إلى قيس بن الملوح في قوله:

أأغـــفر مـن جـرًا كـريمة ناقتي	ووصـلي مـفروش لـوصل مـنازل

(المرجع السابق، جـ٢ ص ٤٣١).

(٤٧) الشريف الرضي: **الديوان**، بيروت، د.ت.، حـ٢، ص ٤٩، ٥١.

(٤٨) المرجع السابق: ص ٤٣.

(٤٩)المرجع السابق: ص ٤٨.

(٥٠) المرجع السابق جـ١ ص ٢٩٥، البيت ١١.

هذا بالرغم من أنه في البيت ٩ يظل موتيف الناقة يصور باستخدام التسمية النعتية مثل (مخطومة) أي (المكممة)، وفي جـ٢ ص ٣٦٤ البيت ٢٩.

(٥١) أنظر J. Hammes - Purgstell, "**Das Kamel**" Denkschriften des kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, phil - hist. Klasse,vol.6 (vienna, 1955), p.4.

(٥٢) زهير بن أبى سلمى: **الديوان**، جمع أبى العباس أحمد الشيبانى ثعلب، القاهرة ١٩٦٤، ص ١٢٤.
إن مطلع النسيب فى القصيدة بكل جماله قد يستثير بعض الأسئلة، ولا يعزى هذا على أية حال بسبب طريقة فهم استعارته بقدر مايعزى إلى عدم ملاءمة بيت آخر من القصيدة نفسها، قد عبر عنه فى صيغة مطلع تقليدى، هو البيت الخامس، الذى يرد كأنما يفتتح نسيبا جديدا. وبالإضافة لهذا، فهناك إطار سياقى مختلف يرسمه طفيل الغنوى لهذا الموتيف؛ ففى رواية الشاعر الطفيل نجد الشطر الثانى من بيت زهير يقع شطراً ثانيا من بيته الرابع، ومن السهل أن تبدو حقيقة هذا التنويع لأن المغزى الكلى للاستعارة يتغير.
يقول الطفيل:

وأصبحت قد عنفت بالجهل أهله ... وعرى أفراس الصبا ورواحله

الطفيل الغنوى: **الديوان**، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، بيروت ١٩٦٨، ص ٨٢.
وقد يدفعنا كون زهير معاصرا ـ يصغر الطفيل ـ ومعروفا بأنه راويته، لأن نعتبر المصادفة السابقة لتطابق شطرى البيتين جزءاً من الدربة التقليدية المعهودة داخل سياق «الرواية» والتأليف الشفاهى. ومع ذلك فأسلوب انتزاع شطرات من سياقها لأجل صياغة أبيات ذات فكرة شعرية جديدة يعكس انتقاء شعريا وحساسية جمالية، وهو أمر ليس من باب التأليف الشفاهى وحسب. تماما مثل اللجوء لتجزئة الأبيات من أجل افتتاح تعبير شعرى ممتد واختتامه بشطرة مستعارة واضحة الاقتباس فى كل نهاية. وفى الحال الراهنة يلفتنا بيت زهير على نحو أكثر تميزا بوصفه بلورة غنائية ناجحة لسمات عصر لاحق نوعا ما.
انظر: محمد عبد القادر أحمد: أستاذ مدرسة الصنعة فى الأدب العربى الطفيل الغنوى، حياته و شعره. القاهرة، ١٩٧٩، ص ٦٠: ٦٥.
(٥٣) **المفضليات**، ص ٣٣.
ولدينا مثل آخر من المفضليات للشاعر الأموى المرار بن المنقذ ص ٨٥:

بين أفراس تناجلن به ... أعوجيات محاضير ضبر

وفى التعليق على نقائض جرير والفرزدق، ثمة إشارة غريبة ترد على نحو مباشر للناقة والفرس. يوردها أبو عبيدة:

بنى يشكرى حصنوا أينقاتكم ... وأفراسكم عن نزو أحمر مسهم

حيث تعنى أينقاتكم وأفراسكم بناتكم ونساء عشيرتكم.
نقائض جرير والفرزدق، أنطونى آشلى بيفن، ليدن، ١٩٠٨: ١٩٠٩، جـ٢، ص ٨٠٧.
(٥٤) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ١١٣. والسياق واحد من سياقات الذم.
(٥٥) عنترة بن شداد: **الديوان**، بيروت، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٦م، ص ٦٩.
(٥٦) **الطرائف الأدبية**، تحقيق: عبد العزيز الميمنى، بيروت [؟] ١٩٧، ص ٩.
(٥٧) **شرح المعلقات السبع**: الزوزنى، بيروت ١٣٨٢هـ/ ١٩٦٣م، ص ١٣٣، البيت ٨٦. والسياق سياق الفخر القبلى. ومن الروايات الأخرى المنقحة للمعلقة مالا يذكر «أفراسا»، بل إن البيت بوصفه وحدة قد عد فى التقليد الشعرى مفتقرا إلى الأصالة، على الأقل فى سياق المعلقة.
(٥٨) **النمر بن تولب: شعره**، تحقيق: نورى حمود القيسى، بغداد، ١٩٦٩[؟] ص ٧٦.
(٥٩) **كتاب الأغانى**: جـ ١٠، ص ٣٥٠٠. (مدخل لدريد بن الصمة).
(٦٠) حسان بن ثابت: **الديوان**، ص ٢٩٦.
(٦١) الطرماح: **الديوان**، تحقيق: عزت حسن، دمشق ١٩٦٨، ص ١٦٠.
(٦٢) وكذا معلقة لبيد، البيت ٥٢ لبيد بن ربيعة العامرى: **الديوان**، بيروت، د.ت، ص ١٧٤.
(٦٣) إن تحليلا أكثر تفصيلا لهذا المظهر سوف يجد مكانه المناسب فى مناقشة مستقلة للموضوع فى «فروسية الطرد» فى القصيدة العربية القديمة.
(٦٤) ابن الكلبى: **أنساب الخيل فى الجاهلية والإسلام وأخبارها**. تحقيق: أحمد زكى، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٥، ٣٢، ٥٨.
(٦٥) أبو محمد الأعرابى (الأسود الغندجانى): **كتاب أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها**. تحقيق: محمد سلطانى، دمشق ١٩٨١، ص ١٥.
إنه من الملاحظ ـ على سبيل المثال ـ حين يروى بيت الشاعر المهلهل الطائى أبى مخنف:

أقرب مربط الهطال إنى ... أرى حربا تلقح عن حيال

مايرد على الذهن من معان، فبمجرد أن يلفظ اسم فرسه الهطال يستدعى فى الحال أفكار الخصوبة والتلقيح أو مقابلاتها.
(٦٦) William Muis, the life of Mahomet (London, 1861), vol 4, p.334 .
(٦٧) ابن الكلبى: **أنساب الخيل**، ص ١٥.
(٦٨) **المفضليات**، ق ١٣ ص٧٠ البيت٢.
(٦٩) ابن الكلبى: **أنساب الخيل**، ص ٥٥
(٧٠) نفسه. ومع نهاية الفترة الجاهلية نجد الشاعر قيس بن الخطيم يستخدم كلمة فارس استخداما ذا طابع اسمى بمعنى من له أخلاق الفروسية.
انظر: **ديوان قيس بن الخطيم**، تحقيق: ناصر الدين الأسد، القاهرة، ١٩٦٢ ص ٢٦ وص ١٥٣ على وجه الخصوص.
(٧١) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ١٦٢.
هذا الحمار الذى يضايقه الذباب بهجماته يعد تشبيها للثور المحتضر، أو بقر الوحش، الذى يعد هدفا للصيد ومطلب الطرد الفروسى، وليس إطار موضوع فرعى يتشعب من رحيل الناقة. وهذا يفسر البقر الوحشى من جانب، واستخدام كلمة «حمار» مباشرة، من جانب آخر.

(٧٢) المرجع السابق ص ٤٥.
(٧٣) عبيد بن الأبرص: **الديوان**، بيروت، ١٩٦٤، ص ٢٨.
(٧٤) **المفضليات**، ص ١٤٤ق ٢٦ البيت ٧٥. وفى هذه الحال نجد السياق سياق الوليمة.
(٧٥) **موسوعة الشعر العربى**، جـ٢، ص ١٥٢.
(٧٦) **المفضليات**، ص ٨٠، ٨١، ق ١٥.
(٧٧) الراعى النميرى: **شعر الراعى النميرى وأخباره**، تحقيق: ناصر الهانى، دمشق، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م، ص١٧.
(٧٨) **المفضليات**، ص ٣١٣، ق ٨٨.
إن الحارث بن ظالم المرى يشير إلى الحمار خارج المجال الموضوعى «الحمار الوحشى» بوصفه موضوعا فرعيا تماما. ومع ذلك فعندما يفعل ذلك يؤكد الخصائص الجوهرية الأخرى الخاصة بالحمار الوحشى كلها، ومن الأهمية بمكان أن الملك المشار إليه هـنا هـو النـعمان ملك الحيرة الموصوف بخصى الحمار، وفحولته ـ من ثم ـ هى نفوذه الملكى. لهذا فاختيار ذلك النعت لابد أن يكون له دلالته حتى وإن كان ذا حرون. فمثل هذا الهجاء على درجة كبيرة من التعقيد، كما أنه له نغمة ساخرة، وبالطريقة التى يقضى بها ذلك الحمار ـ الذى بات ليلته الحزينة يقضم حشيشة النجم ـ يكاد يشبه محب النسيب الحزين الذى يرعى النجم.
(٧٩) منها قصيدة المرار بن منقذ. **المفضليات** ص ٨٣ ق ١٦ البيت ١٢، وتنسب واحدة أخرى إلى شاعر الحيرة البلاطى، عدى بن زيد العبادى. **ديوان عدى بن زيد العبادى** ص ١٧٤.
(٨٠) ومع ذلك، فعندما تكون أنثى الحمار (الأتان) بطلة الموضوع الفرعى، فمن المتوقع ـ قياسا على الحمار الوحشى ـ أن الإشارة إليها تنحو منحى نعتيا مثل أن تدعى «الحقباء» (البيضاء ذات بطن فيها حقبة). وهكذا نجد فى قصيدة الشاعر المخضرم الشماخ بن ضرار الذبيانى. **ديوان الشماخ بن ضرار الذبيانى**، تحقيق: صلاح الدين الهادى، القاهرة، ١٩٦٨ ص ٢٧١: ٢٨٣، ق ١٤ الأبيات ٢٤: ٣٠.
(٨١) نستشعر التاريخ المتأخر، والكلاسيكية الآخذة فى التفسخ فى معلقة لبيد، فى اختياره «البقرة الوحشية» بدلا من «الثور الوحشى» بطلة لموضوعه الفرعى، بقدر ما تشبه الثور الوحشى فى الدور الأساسى الذى تلعبه، تختلف عنه فى استهلال مشهدها؛ حيث ـ لامناص ـ من أن يمتزج فيه الصراع، بل المأساوية بالغنائية. وهذا من شأنه أن يصنع مزاجا أو يخلق جوا يرقق من الصورة الظلية للعزلة البعيدة الجليلة، مثل صورة عزلة الثور الوحشى التى يجب أن تغشاه مادامت قوتها الشعرية باقية على نقائها وبكورتها. ولمحمود عبد الله الجادر، بالفعل، ملاحظات عامة عن البقرة الوحشية التى لايرد ذكرها فى إطارها المستقل ـ سوى لدى شعراء الفترة الجاهلية المتأخرة، بدءاً بزهير بن أبى سلمى، ولبيد، كذلك لدى الأعشى والنابغة الجعدى ـ ومع ذلك فهو ينكر نوعية هذا الإطار ومشهده المستقل بالمقارنة لمعالجة موتيف البقرة الوحشية كما ورد فى مفضلية علقمة، رقم ١١٩ الأبيات ١٧، ١٨.
شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، بغداد، ١٩٧٩ ص ٣٦٢.
(٨٢) عبيد بن الأبرص: **الديوان**، ص ٥٢.
(٨٣) النابغة الذبيانى: **الديوان**، تحقيق كرم البستانى، بيروت، د.ت، ص ـ ٥٣، البيت ٣٨.
(٨٤) أوس بن حجر: **الديوان**، ص ٤٣.
(٨٥) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ٢٢. (المعلقة، البيت ٦٢).
يبلغ عدد مرات ورود (كلمة /اصطلاح) «ثور» فى مجموعها ثلاث مرات فى ديوان هذا الشاعر، مما يجعله أكبر مصـدر لنا. وبالرغم من هذا فكل مرة ترد فيها تقع ظاهريا داخل فئة تتطابق مع هدف موضوع الفرس وطرده الفروسى.
انظر: المرجع السابق ص ٢٢، ٣٨، (ومثلها ص ٢٢، ص ١٧٤. وإذا وضعنا الأصل اللغوى فى الاعتبار فقد نضيف مرة رابعة أخرى لورود هذه الكلمة فى إطار الصيد الفروسى لدى امرئ القيس ص ١٥٢ حيث تفهم الصورة الإملائية لكلمة «صيران» بوصفها «ثيران».
(٨٦) عبيد بن زيد العبادى: **الديوان** ص ١٥٢. وإران الثيران حول النعاج).
ونجد لدى بشر بن أبى خازم سياق نسيب رعوى مشابه، يقول:

تمشى بها الثيران تردى كأنها ... دهـــاقين أنباط عليها الصوامـع

بشر بن أبى خازم: الديوان، ص ١١٣.
(٨٧) ضابئ بن أرطاة البرجمى، فى **الأصمعيات** ص ١٨٠، ق ٦٣.
(٨٨) **كتاب الأغانى**: جـ٢١ص ٧٢٦١، تحت زهير بن جناب. هنا يجب أن نتذكر أن كلمة ثور ترد ـ بالإضافة إلى ذلك ـ بمعنى موضع الماء. ومن ثم فـ «روض ثوير» قد تطابق فى المعنى روضة نبع صغير. وهذه الكلمة ترد كذلك بوصفها اسم مكان فى صيغة المعرفة «الثوير». المفضليات: ص ٣٧٣ ق ١١٢ البيت ٦.
(٨٩) إن الأصل اللغوى لكلمة «نعجة» قد يقودنا كذلك لتنويع آخر على الرئم أو الظبى الأبيض. وثمة أصل لغوى دائرى هنا مع ذلك، لأن «رئم العربية هى فى العبرية «رئم» كـمـا فى سفر أيوب، (وكـذلك التلمود) فهـو ثور جليل، وعلاوة على ذلك ـ وفى النهاية ـ يمكن أن نفـهـمـه أو نتـخيله الحيوان الخرافى ذا القرن الواحد unicorn.
(٩٠) انظر: محمد عبد الله الجادر: **شعر أوس بن حجر ورواته فى الجاهلية**، ص ٣٦٢.
لمناقشة تكرار ورود الكلمة وتطورها فى الشعر العربى الجاهلى وتنوعات البقرة الوحشية الموضوعية. أما النابغة الجعدى فى قصيدته الرائية (لو صحت نسبتها إليه) فيتم الخروج على التقليد ـ خروجا شديد المفاجأة ـ مما يجعل البقرة الوحشية تعانى الضيق والألم العاطفى، مما يبتعد بنا عن الثور الوحشى. وهذا حقيقة ـ وعلى نحو واضح ـ معارضة تشتمل فى نهايتها على فن اللم البين الفحش. وثمة بقايا منه فى نقائض جرير والفرزدق، وإن كانت ـ بالفعل ـ أقرب لأبى نواس. النابغة الجعدى: شعر النابغة الجعدى، تحقيق: عبد العزيز رباح، دمشق، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م، ص ٣٩ ومايليها، والثور الوحشى ص ١٩٥ مهاة.

إنه ـ من ثم ـ الشاعر الأموى الحق «ذو الرمة» ـ بالرغم من أنه يظل محتفظا بالمهاة فى إطار النسيب ـ لايتردد فى أن يصورها مقترنة بالعناصر الرمزية التى تختص بالرحيل فقط مثل شجرة الأرطى. وهو بهذا يؤكد تماما وبلامواربة الإشارة القيمة للمهاة بوصفها أنثى البقر الوحشى «صواحب الأرطى». ذو الرمة: الديوان، ص٥١٩ ق ٥٧.

(٩١) وهكذا يذكر امرؤ القيس «لقوة صيود» «من العقبان». الديوان: ص ٣٨، البيت ٤٩. ومرة أخرى «عقب»، المرجع السابق ص ٩٢، ق ٩، البيت ١٢. وإشارة عبيد بن الأبرص إلى اللقوة يمكن أن توجد فى ديوان هذا الشاعر ص ٢٩. وهدف الصيد فى هذه الحال هو الثعلب. ويصف حسان بن ثابت الصقر فى ديوانه صـ ١٠٩، البيت ١٦. والسياق فى هذه الحال ـ مع ذلك ـ لا يقع فى إطار الحيوان، وإنما فى الفخر الجماعى بعد (موقعة بدر). ويقع الصقر بطل موضوع فرعى، فى قصيدة حميد بن ثور الهلالى، وهو شاعر مخضرم متأخر معاصر لحسان بن ثابت. ديوان حميد بن ثور الهلالى: ص ٢٥؛ حيث يكون الهدف حمامة مطوقة أو صغيرها.

(٩٢) فى قصيدة لزهير بن أبى سلمى تصير القطاة تشبيهاً لفرس الشاعر. وتذكر القطاة مباشرة، بينما يذكر الصائد الذى يتعقبها ـ أعنى الصقر أو النسر ـ على نحو غير مباشر، وبصورة نعتية رحبة. وهذا مما يتناسب مع ما يميز الفرس نفسه. انظر: ديوانه، ص ٢٢٤، ٢٤٥.

(٩٣) يراجع محمد عبد الله الجادر هذا العنصر بدقة كافية بالرجوع إلى شعر الحارث بن حلزة، والنابغة الذبيانى، والأفوه الأودى، ومرة بن همام، وبشر بن أبى خازم، وعنترة، وقيس بن الخطيم، وسحيم، ولبيد، انظر له: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، ص ٣٣٣ ومابعدها.

(٩٤) إن إدراك التلوين القاتم لجناحى ذكر النعام، أو ربما لسيقانه، ينعكس فى الجذر ظلم ـ ظالم. وكذلك كان النابغة الذبيانى يعى طبيعة ملمس ريش النعام ونسيجه عندما وصف العذارى بنعومة الملمس مثل البيض، ثم تداعى على ذهنه على الفور النعام فحملنا معه من نواعم إلى ناعم غير مصرح به أى ظليم، يقول:

نواعم مـثل بيـضـات بمحنية ... يحفـزن ظليـمـاً فى نقـا هار

وعلاوة على ذلك فإن اسم محبوبته فى تلك القصيدة هو «نعم».

انظر ديوانه، ص ـ ٥٠ البيت ٢٢ وكذلك الأبيات ١، ٢، ٤، ٦، ٧، ٨، ١٠، ١١، ١٩ لورود الاسم الصريح «نعم».

(٩٥) ويجعل حميد بن ثور الهلالى ـ الذى ربما يكون قد عاش فى الفترة الأموية المبكرة ـ شخصية (اليمامة) ذات طابع رثائى واضح، بل مأساوى؛ إذ يقص قصة يتمها وحرمانها بمحاذاة الموضوع الخاص بالبقرة الوحشية التى سلبت صغيرها، وكتب عليها الأسى والوحدة. ويعود النموذج إلى زهير بن أبى سلمى، ولكن تظل رواية حميد الطويلة بأبياتها الثمانية عشرة مقنعة لأنها تمزج المأساة بمنزلة البطل. حميد بن ثور الهلالى: الديوان ص ٢٤ : ٢٧.

(٩٦) T. Emil Homerin, "Echoes of a Thisty Oul" ü: JNES 44 (1985): p.p. 165 - 84 .

(٩٧) كذا لدى المثقب العبدى، المفضليات، ص ٢٨٨، ق ٦، البيت ١٠.

كـغـزلان خـذلن بذات ضـال ... تنوش الدانيـات من الغـصـون

وكذلك فى المفضليات ص ١٤، ق ٢١، البيت ٩. وانظر تجمعا حقيقيًا من مثل تلك الحيوانات.

(٩٨) ولمناقشة رفيعة الثقافة لعنصر الهمة باستبعاد الهموم أو نفيها، انظر:

M.M. Bravman, "Heroic Motifs in Early Arabic literature "Der Islam 33 (1958): 24 ff.

(٩٩) وعندما يتكلم الشاعر العربى القديم عن نفسه وعن جمله فيدخل الجمل فى رؤيته الذاتية، الشخصية ـ على سبيل المثال ـ برغم مجازيته التامة من خلال التشبيه. إن ذلك الجمل يجب أن يكون ناقة، بالرغم من أنه ليس من الضرورى أن يكون مطية الشاعر، وكذا فى قصيدة لبيد: «طلل لخولة بالرسيس قديم». فبعد نسيب من عشرة أبيات، هناك موتيف انتقالى (الأبيات من ١١ : ١٦)، هو فى الحقيقة استطراد لما سوف يكون من الوجهة البنائية مخرج هموم نحو الرحيل. والمخرج الاستطرادى الممتد فى هذه القصيدة ـ بالرغم من هذا ـ هو موتيف جملٍ عامل فى بستان نخيل يحمل الماء لقنوات الرى. وهنا كذلك يجب أن يكون الجمل ـ مع هذا ـ مؤنث النوع، لأنه يدل على أعين الشاعر المملوءة بالدموع.

(لبيد بن ربيعة: الديوان، ص ١٥٢، ١٥٣، الأبيات ١١ : ١٣).

أما الطريقة التى يطابق بها الشاعر بين «أنيمام» والناقة، فنجدها فى موتيف مشهور يعزى إلى المجنون فى قوله:

فـمـا وجـد أعــرابيـة ... بأكثر منى حرقة وصبابة

قيس بن الملوح: المجنون وديوانه، تحقيق: شوقى إنالجيك، أنقرة ١٩٦٧، ص ٦٤ Sevkiye Inalcik.

وإن كان يعد فى ذاته إعادة تفسير لرثاء متمم بن نويرة:

وما وجد أظآر ثلاث روائم

المفضليات: ص ٢٧٠، الأبيات ٤١ :٤٤. كذلك نجد مايمدنا بدوافع إضافية لبلورة هذا التعريف بالأنيما فى الشعر الأندلسى لدى الشاعر ابن خفاجة؛ الديوان، تحقيق: مصطفى غازى، الإسكندرية، ١٩٦٠، ص ٣٣٣.

(١٠٠) إن ظروف موت دريد بن الصمة تظهر فى مصادر تقليدية متنوعة من بينها سيرة بن هشام جـ ٤ ص ١٣٠٠، وكتاب الأغانى جـ٢ ص ص ٣٤٦٨، ٣٤٩٥ ومن الإشارات الإضافية التى تكشف عن الدلالة الغنية لمثل تلك الأساطير البطولية أو ما أشبهها، علينا أن نترجم تسليم البطل القديم سيفه لمن يمثل الحاضر الجديد إلى معناه الآخر بوصفه فعلا رمزيا من أفعال الخضوع والإذعان. قد لايكون سوى مصادفة أن هناك شاعرا مخضرما آخر، هو النمر بن تولب، قد امتطى بالمثل جملا ذكرا يقول:

أجـزت إليك سـهـوب الفـلاة ... ورحلى على جـمـل مـسـفـر

شعر النمر بن تولب، ص ٦٧.

* الأنيما هى صورة الروح الأنثوية الممثلة لطموحات الذكر (المترجم).

(١٠١) انظر أعلاه ص ٩٧، حيث يصف الشاعر المخضرم حميد بن ثور الهلالى التقاء قافلتين واندماجهما فى قافلة واحدة، حيث لايذكر الجمل وحسب بل النوق كذلك من أجل أن يحقق تأثيرا تصويريا مباشرا وغير مقيد.

(١٠٢) عبيد بن الأبرص: **الديوان** ص ١٣٤.

(١٠٣) قيس بن الخطيم: **الديوان**، تحقيق: ناصر الدين الأسد، بيروت ط ٢، ١٩٦٧، ص ١٠١، ١٠٢. إن طرفة الذى يسبق ابن الخطيم بما يقرب من ١٠٠ عام يضفى على مطلع واحدة من قصائده طابعا أسلوبيا مميزا بأن يدمج موتيف التوقف والظعن بينما يستبدل بدور الشاعر المحبوبة. فالمحبوبة هى التى يدعوها إلى التوقف (أو تعوج) بينما يظل الشاعر ـ إذ يدعوها للتوقف مرة أخيرة ـ كما هو دون توجيه الدعوة إليه. وهنا نستشعر المقارنة الخفية من الشاعر بينه وبين الأطلال المعتادة. يقول:

قفى ودعينا اليوم ياابنة مـالك وعـوجى عـلينا من صدور جمالك

طرفة بن العبد: الديوان، ص ٨٦.

(١٠٤) زهير بن أبى سلمى: **الديوان** ص ١٦٤ : ١٦٦. البيت الرابع من رواية الأصمعى، والبيت الثالث من هذه المجموعة المتماسكة موضوعيا من الأبيات قد حذف لأنه استطراد على البيت الثانى، ومن ثم لايفيد فى المناقشة الحالية. إن السؤال عن حقيقة هؤلاء القيان فى بيت زهير الثانى، ومن يهيج الجمل للظعن فيما هو مألوف موضوعيا، هذا السؤال قد أثار شيئا من الريبة أحاط بجنس من يقوم على خدمته. فصيغة الجمع النحوية تحتمل الإشارة إلى الذكور والإناث معا. وقد تدفعنا معرفتنا بالواقع الاجتماعى من وراء تلك الصورة الشعرية إلى أن نؤثر فى القيان معنى الإماء. ويدعم تلك القراءة بيت علقمة الذى ينتمى إلى جيل الجاهليين السابقين على زهير؛ إذ يقدم علقمة لنا كذلك رواية سابقة لصيغة نمط الظعن الذى يعنينا الآن. وفوق ذلك كله يفسر نوع قيان زهير، بإيثار إماء بوضوح. يقول:

ردّ الإماء جمال الحى فاحتملوا فكـلـهـا بالـتزيـديـات مـعكوم

(علقمة بن عبده الفحل: الديوان، ص ٥١)

عن معنى القيان انظر: على وجه الخصوص: ناصر الدين الأسد **القيان والغناء فى العصر الجاهلى**، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٨.

(١٠٥) أحيانا يذكر الجمل مباشرة داخل استعارة أو تشبيه عندما تستخدم المظاهر الوظيفية والتصويرية الخاصة بالحيوان فى سياقات موضوعية فى غير موضوع الظعن. كذلك يشير الشاعر المحارب عنترة إلى الجمال فى داخل الفخر من خلال وصفه معركة؛ حيث يشبه المحاربون المدججون بالسلاح قافلة جمال تمشى ببطء، تحت ماتحمل من أثقال. يقول:

وسارت جمال نحو أخرى عليهم الحديد كما تمشى الجمال الدوالح

عنترة بن شداد: **الديوان**، ص ٣٨. وكذلك يذكر النابغة الذبيانى الجمال فى سياق وصف معركة:

أرقلوا إلى الموت إرقال الجمال المصاعب. **الديوان** ص ١١. مثلما يفعل عمرو بن امرئ القيس مع تغير صيغى ضئيل فى السياق وفى أسلوب التعبير: **جمهرة أشعار العرب** جـ ٢ ص ٦٦٣. ويفسح لبيد، من جانب آخر ـ للجمل مجالا فى تشبيه داخل مشهد السيل، **الديوان** ص ١١٠.

(١٠٦) حميد بن ثور الهلالى: **الديوان**، ص هـ ـ ى من المقدمة.

(١٠٧) المرجع السابق ص ٧: ٣٠. إن موضع حميد بن ثور الهلالى بوصفه سلفا لعمر بن أبى ربيعة يمكن أن يدرك تماما فى قصيدته هذه خاصة بسبب النحو الذى يعالج به موتيف الأوانس الأرستقراطيات اللائى يلازمهن الأحراس. ولهذا قارن مشهد ظعن حميد بقصيدة الغزل الآسر لعمر بن أبى ربيعة التى تبدأ بـ «جارى ناصح بالود بينى وبينها». عمر بن أبى ربيعة **الديوان**، بيروت ١٩٦٦ ص ٢٩٣، ٢٩٤.

(١٠٨) إن حميداً بن ثور الهلالى يؤثر مصطلح «العذارى» على القيان، كما نجد لدى زهير بن أبى سلمى، أو الإماء كما نجد لدى علقمة. انظر هامش ١٠١ السابق. إن اختلاف الاصطلاح الذى اختاره حميد بن ثور له مغزاه وأهميته؛ فعذاراه لم يعدن إماءً من واجبهن ومهارتهن ما يتعلق بعنصر معين يتصل بمنح المتع كالموسيقى على سبيل المثال. بل هن بالأحرى عذارى (أبكار) أو «در غير مثقوب»، وإن ظللن يحتفظن بعنصر المتع المحجوبة (المرئية). ولم يعدن يعرفن بوصفهن جوارى بعد. إن التطور فى وصفهن الجديد جعلهن ـ بجلاء ـ أكثر بلاطية، بوصفهن سيدات فى انتظار شخص ما، أو أرستقراطيات على درجة من الجمال القبلى الواضح. ومنذ هذه الفترة، وعلى هذا النحو من تحرر تلك العذراء التى قد صارت مجرد آنسة لعوب، دخلت شعر الغزل الأموى، لاسيما شعر عمر بن أبى ربيعة.

(١٠٩) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ١٩ : ٢٣، خاصة البيت ٥٨.

(١١٠) حميد بن ثور الهلالى: **الديوان**، ص ١٥، البيت ٣٧.

وما يعنينا هنا فى أغلب الأمر، وبالاقتراب من معنى قيان، أن «صانعات» كن ماهرات. وذلك من بين أشياء أخرى، مثل تصفيف الشعر، وفن «الأناقة».

(١١١) حميد بن ثور الهلالى: **الديوان** ص ١٥، البيت ٣٨. وفى المقام الأول، من حيث الأسلوب، ودون التعويل على الآخرين، نجد أن تصوير ماء المطر الذى اختص به حميد جمل العذارى ينتسب إلى موضوع الفرس هنا. بينما نجد بالنظر التحليلى أن الأصداء التى ينتخبها الشاعر مما يتردد فى قصائد الشعراء الآخرين أكثر التصاقا بالتقليد الشعرى الخاص بالتأليف الشفاهى وبقاعدته الأسلوبية، هذا أكثر من ابتداع شئ نادر أو بلوغه. ويمكن أن نتكلم عن تأثير تلك الأصداء وحسب إذا ماجاءت على نحو متكرر فى قصيدة شاعر بعينه أو فى قصيدة بعينها. وهكذا فلو كانت عذارى حميد فى هذا الموضع وصيفات (مهيئات) يطفن بالجمل كما لو كن فى احتفال دينى لاستجلاب المطر (البيت ٣٨)، فلسوف نجده معروفا قبل حميد لدى امرئ القيس فى الجزء الخاص بالصيد الفروسى فى «عذارى دوار فى ملاء مزيل». أى عذارى يطفن فى زينتهن فى احتفال دينى (المعلقة البيت ٥٨). ولو أن اقتحام امرئ القيس هودج عنيزة ـ الخارج عن موضوع البحث

هو الذى هدد بسقوط الجمل (المعلقة، الأبيات ١٢، ١٤)، فإن بداءة محبوبة حميد وحدها لتكسر عيدان الهودج وتجعل الجمل يئن ويهدر تحت الجمل الثقيل (الأبيات ٥٣، ٥٤، ٥٧). كذلك نجد بيت امرئ القيس المشهور بشهوانيته الفاضحة حيث تنحرف له المعشوقة بشق إشباعا لرغبته بينما يظل شقها الآخر لدى رضيعها (المعلقة البيت ١٦) أصداء تتردد فى ظعن حميد. حيث نجد البدوية باهرة الجمال تخفى نصف سحرها فى الهودج، بينما يظل نصفها الآخر- البكر غير المسبورة- فوق أضلاع الجمل العليا (البيت ٥٤). وهنا كذلك يمكن أن نراجع فهمنا لهدير الفحل و (الجرجر) التى تعنى- فى محاكاة صوتية للفعل فى المقام الأول- «قرقرة»، وهى صوت قد يصدره الفحل لأسباب متنوعة لا نستثنى منها المتعة. ومما نلحظ كذلك أنه ليس من سمات التأليف الشفاهى المميزة والمستقرة أن يتكىء شاعر على قصيدة بعينها لشاعر آخر كما يحدث فى الحال الراهنة؛ حيث يسم شاعر مخضرم متأخر جدا نفسه بأنه الممثل للكلاسيكى تماما من بين أسلافه.

(١١٢) فى كل مرة يبرهن ذو الرمة على ذلك- حيث يكون ثم ذكر صريح للجمل- لايكون من الممكن أن يوصف الحيوان وصفا نعتيا استطراديا. ولهذا ففى قصيدته نجد البديل إشارة بارعة لموضوع الافتتاح الاستطرادى المكرس للظعن على نحو صريح. يقول:

أراح فريق جيرتك الجـــمالا　　　كـــأنهم يـريدون احتمالا

الديوان: ص ٥١٧، ق ٥٧، البيت ١.

(١١٣) يقدم كعب بن زهير فى واحدة من قصائده موتيف الظعن فى البيت الرابع ويدعه غير مكتمل إعرابيا حتى البيت الثانى عشر، حيث نبلغ ما يكمل الموتيف شكليا، وهوما يعنينا حاليا. يقول:

تبصر خليلى هل ترى من ظعائن　　　كنخل القرى أو كالسفين حزائقه

على كل مـعط عطفه مـسـتـزيـد　　　بفـضل الـزمام أو مروح تواهقه

شرح ديوان كعب بن زهير: ص ١٩١، ١٩٦.

(١١٤) على كل موار أفانين ســــيره　　　شـــؤو لأبواع الحواذى الروائك

ذو الرمة: **الديوان** ص ٥٠٤، ق ٥٥، البيت ١٣.

فى ظعن ذى الرمة- من ثم- يتردد صدى لمعنى قد اشتهر بالفعل لدى كعب بن زهير، أى عندما يكون الجمل الفحل- فى سياق لاينص عليه- فى سباق مع منافساته من النياق.

(١١٥) لقد كان ذو الرمة أكثر تدقيقا فى معرفته بروح التقليد البدوى الشعرى القديم وآلياته. وقد أمكنه فى ألفته تلك التى حققت وعيا ذاتيا أن يبدو متمسكا بالأساليب والتقاليد إلى الحد الذى يشير فيه ذلك المصطلح إلى وجود قناع نفسى. ومن ثم فمثل تلك الحساسية- فى الالتزام بالفكرة الإحيائية وعناصرها التى شكلت التقليدية الأدبية- كانت السبب الذى استند إليه ذو الرمة فى إنكاره المعرفة بالقراءة والكتابة ومن ثم وجود ما بعد الشفاهية. كذلك إنكاره تلك الشعريات الأولية التى- بدافع من الرغبة فى الاستمرار فى التقليد الكلاسيكى- أفرزت تفسيرا له وأدت إلى إعادة تفسير تامة له تولدت من باطن هذا التفسير.

(١١٦) ذو الرمة: **الديوان**، ص ٤٠، ٤١.

(١١٧) المرجع السابق، ص ٦٠: ٦٣.

(١١٨) المرجع السابق ص ٨٠: ٨٩.

(١١٩) إن «هجنع» التى يفسرها شارح ديوان ذى الرمة بوصفها ذكر نعام واسع الخطو (منفرج الساقين) تتصل فى أصلها اللغوى وتستدعى صوتيا كلا من: هجان (أى الجمل ذو الأصل الطيب) وهجين (أى الجمل العربى وحيد السنام). ولسوف يكون لهذا الموتيف تأثير سهل على الأذن ذات الحساسية الصوتية، ومن المتوقع فى هذه الحال أن يختص هذا الموتيف بالجمل. وحتى فى الموضوع الفرعى الخاص بالنعام فإنه قد يميل إلى الارتباط البصرى بالجمل. ويشترك فى مواضع أخرى كثيرة فى خصائص وأخلاقيات تنتمى إلى البقرة الوحشية التى تشكل بطل موضوع فرعى يصاغ على نحو نموذج أصلى قوى.

(١٢٠) ذو الرمة: **الديوان**، ص ٨٤: ٨٨.

(١٢١) لو أن القانون الأسلوبى الخاص بالإشارة النعتية نفسه قد انطبق كذلك على ورود التصوير المنقح للجمل الفحل فى الإطار الموضوعى للظعن؛ حيث يمكن للجمل الذكر وحسب- كما عرفنا- أن يكون امتدادا لموتيف فى الرحيل، فمن الممكن للحيوانات من جانب آخر أن تعامل بوصفها أبطالا لموضوعاتها الفرعية الخاصة بها. وهذا هو الفرق بين ذى الرمة فى القصيدة ٧ وموضع المناقشة السابقة عن حميد بن ثور الهلالى (ص١١٧ من المقال ومابعدها). وبحلول الفترة العباسية بدأ ذكر الجمل يرد فى حالات نادرة من مثل استخدام بشار بن برد جملا ذكرا مطية لرحيله. وكذلك يلاحظ قانون الإشارة النعتية هنا- على أية حال- بتوجس شديد. بشار بن برد: **الديوان**، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، القاهرة، ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٤م، جـ ٢، ص ٢٢٨، الأبيات ٣١: ٣٤.

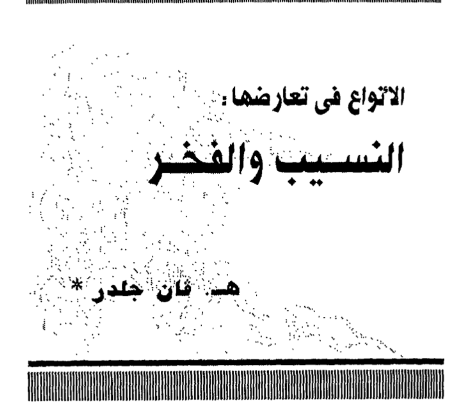
وقد قدم الشاعر الجاهلى بشامة بن الغدير- بالرغم من ذلك- الفرس بالفعل فى وسط قسم الرحيل فى قصيدة. **المفضليات**، ص ٤٠٧، ٤٠٨، ق ١٢٢.

وفى قراءة أبى العلاء المعرى للبيت المجهول:

يشكـوا إلى جـملى طـــول السرى　　　صبـــر جـمـيل فكلانا مبتلى

(**رسالة الغفران**، ص ٤١٠) يفتقد السياق الوافى الذى يمنحه الدقة الأسلوبية، خارج الموازى القرآنى «صبر جميل»، سورة يوسف، آية ١٨.

وقد تسهم- على أحسن حال- فى المناقشة الغامضة التى تأخذ فى الاعتبار إعراب السورة القرآنية (رايت: **النحو**، جـ ٢، ص ٢٦٣، ٢٦٤). ولو افترضنا أن البيت قد «صيغ» من أجل ملاءمة التعبير القرآنى، فإن استخدام كلمة جمل يصبح مجرد تورية، وكذا تبريرا ذاتيا خاليا من تعقيدات دلالية أخرى.



الأنواع فى تعارضها: النسيب والفخر

هـ. فان جلدر *

مع تقديم الشكر للدراسات المتعددة [١]، التى أنجزت فى العقود القليلة الماضية؛ حيث تناول المستعربون القصيدة الكلاسيكية «المعيارية» التى تتألف من النسيب، والرحيل أو وصف الجمل، يليهما الفخر أو المديح أو كلاهما، ويجتمعان أحيانا مع الهجاء. وقد أوضحت هذه الدراسات، بطرق مختلفة، وعلى نحو مقنع غالبا، كيف يمكن تفسير هذه القصائد ـ التى تبدو غير مسبوكة وغير مترابطة ـ كأبنية مسبوكة وموحدة. إلا أننى لا أعتقد أن التناول الذى اقترحته هذه الدراسات يناسب كل القصائد القائمة على التوليف.

ومن المؤكد أن تجاور النسيب والغزل والهجاء واحدة من أكثر السمات إرباكا فى القصائد العربية الكلاسيكية، تجاور شعر الحب الرقيق الأسيان العفيف، مع شعر الذم المرير المقذع الفاحش. لا علاقة بين الغرضين بالمرة، وهما يستخدمان أنماطا متعارضة فى الوصف، ومع ذلك كثيرا ما وجدا معا، ودونما محاولة للانتقال المنطقى. إننى أتحدث، إذن، عن قصائد شبيهة بتلك التى سخر منها هوراس فى (فن الشعر):

«هل يمكنك أن تمنع أصدقاءك من الضحك حين يرون قصيدة مثل الرسم الذى يركب رقبة حصان على رأس إنسان، أو مثل الشئ الذى يبدأ بالقمة كأنه امرأة جميلة، لكنه ينتهى ـ وياللهول ـ بسمكة فظيعة».

ربما يتساءل المرء، كيف أمكن لهذه الظاهرة أن تنشأ ويظل الشعراء يمارسونها زمنا طويلا، وكيف أعجب بها النقاد القدماء، وكيف يمكن لنظريات النوع الحديثة ـ التى تسعى إلى مصداق كونى ـ أن تتعامل معها.

إذا سلمنا بطبيعة القصيدة القديمة القائمة على تعدد الأغراض (وليست أصولها واضحة تماما)، حينئذ لن تصعب الإجابة عن السؤال الأول: كيف جاءت مثل

*ترجمة خيرى دومة قسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة القاهرة عن:

Journal of Arabic Literature,xx1, 1990.

هذه القصائد إلى الوجود. يبدو واضحا بالنسبة إلىّ أن الشكل المخصوص المسمى «النسيب مع الهجاء» قد نشأ إلى حد ما بالمصادفة، ولم يتم إبداعه عن وعى باعتباره كلا فنيا واحدا يضم جزأين متعارضين تماما: مقطع استروفى *مع مقطع استروفى مضاد، شئ قريب من مسرحية القناع الجاكوبية الإنجليزية مع مسرحية القناع الساخرة الجروتسكية المضادة. وليس للمرء أن يقارنها بالقصيدة الجاهلية الكلاسيكية؛ حيث تتكامل التقابلات والتعارضات فى الغالب ـ وليس له أن يقارنها بقصيدة المدح العباسية كما درسها سبريل وآخرون [٢]. بل إننى أعتقد ـ على العكس ـ أن قصيدة «النسيب ـ و ـ الهجاء» هى نتاج لمزج عناصر متباينة مع مرور الزمن، مع تخل عن عناصر أخرى، عملية تضمين واستبعاد، إضافة وحذف.

فى العصر الجاهلى كان الهجاء يأخذ إما شكل مقطوعات (إبيجرامات) صغيرة، أو يتم تركيبه مع الفخر والوصف فى قصيدة متعددة الأغراض، وهنا لا يتعارض بحدة مع النسيب فى المقدمة. وفى زمن النبى (صلعم) طور شعراء مثل حسان بن ثابت والحطيئة قصيدة الهجاء التى يكون الهجاء فيها هو الغرض الرئيسى. وحتى حين بدأوا القصيدة بالنسيب، كان التعارض خفيفا نسبيا؛ ذلك أن الأنواع الهجائية الأكثر فحشا كانت لاتزال مقصورة على الإبيجرامات القصيرة [٣].

غير أن هذه الأنواع الفاحشة سرعان ما اجتاحت القصيدة، بينما بقى النسيب كما هو. وفى زمن جرير والفرزدق، كان يمكن لقصيدة معينة أن تجمع بين خانات شديدة الاختلاف، من شعر الحب العفيف إلى القذف العلنى، رغم أن القاعدة كانت لاتزال تتجنب الانتقالات الفجائية من النقيض إلى النقيض، وكان الانتقال التدريجى يتم بواسطة الفخر والأشكال النبيلة من الهجاء. وفى زمن الشعراء المحدثين كان يمكن للجزء الطللى أو النسيب أن يركب مع أى غرض أو خانة، ويشكل بهذا قصيدة مقبولة. لقد كانت الصفحات والأبيات الانتقالية ضرورية على كل حال، رغم أنه قد تم إسقاطها فى الغالب. لقد بدا أنه يمكن استبعادها، وكان يكفى أنه «يمكن» تضمينها، مع أنه لا حاجة لأن نغفل ذلك فى الواقع. وأحيانا، كانت الانتقالات أوجز ما تكون: ارتباطات طفيفة، كأن يقول بشار ـ بعد صفحة عن الحب والمرأة ـ «لا تكن كابن نهيا» أو «لا تكن كـ «عجرد»»، ويأخذ بعدها فى الهجاء [٤].

وعلى أية حال، لم يكن هناك غالبا انتقالة مهما يكن نوعها، لم يكن هناك حتى صيغة؛ فأبو نواس ـ على سبيل المثال ـ يبدأ قصيدة مكونة من عشرين بيتا ضد قبيلتى تميم وأسد بجزء طللى:

١ ـ ألا حى أطلالا بسيحان فالعزب
إلى برع فالبئر بئر أبى زغب

٢ ـ تمر بها عفر الظباء كأنها
أخاريد من روم يقسمن فى نهب

٥ ـ منازل كانت من جذام وفرتنى
وتربهما هند فأبرحت من ترب

٦ ـ إذا ما تميمى أتاك مفاخرا
فقل عد عن ذا، كيف أكلك للضب

٧ ـ تفاخر أبناء الملوك سفاهة
وبولك يجرى فوق ساقك والكعب [٥]

فى القصيدة المعيارية يكون النسيب متبوعا بنوع من مدح الذات أو الفخر، قبل الهجاء. أما هنا، فالشاعر يستغنى عن الفخر من حيث هو غرض انتقالى، ويبدأ فى الهجاء مباشرة؛ إذ يسهل مزج الهجاء الموجه ضد القبائل مع الفخر القبلى. فلنأخذ مثالا ابن الرومى الذى يفتتح قصيدة له بسبعة أبيات من الغزل تنتهى بما يلى:

٦ ـ لى مدلج فى الصدود ليال
ليس نومى فيهن غير غشاش

٧ ـ وفؤاد مضنى، وشوق قديم
وهوى كامن وسقمى فاشى

* الاستروفية مقطع أو مجموعة من الأبيات التى تغنيها الجوقة فى بداية المسرحية.

٨ ـ عـد عن ذكـره وسم نفطويه

بقـواف من الهـجـاء فـواشى

١١ ـ علج سوء يهش للحادر للعبـ

ـل العظيم الجردان أى اهتشـاش[٦]

ليس الهجاء هنا هجاء قبليا بل هجاء شخصى، ذلك أن الأبيات القليلة فى نهاية القصيدة كانت فى مدح النفس، حيث يفخر الشاعر ببراعته بوصفه شاعرا.

ولا تتوفر إشارات كثيرة إلى أن الشعراء أنفسهم، أو النقاد فى ذلك الزمان، كانوا يرون أى شئ زائد عن المطلوب في القصائد من هذا النوع. كانوا يناقشون أحيانا تنافر أغراض معينة فى قصيدة ما، ولكن كان الرثاء عادة هو الذى يشار إليه، باعتبار أنه من غير الملائم أن نتخذ منه مقدمة لشعر الحب. يلاحظ ابن رشيق ـ على سبيل المثال ـ أنه «ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبا ، كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء»[٧].

ويجد حازم القرطاجنى أيضاً أن النسيب غير متسق أو «منعقد» مع الرثاء[٨].

لقد أعلن نقاد كثيرون أن شعراء مجيدين أهملوا النسيب فى أنواع معينة من قصائد المدح، خاصة فى القصيدة الاحتفالية التى توضع بمناسبة الأحداث العسكرية والبطولية الخطيرة، مثل الانتصار والاستيلاء على الحصون.. إلخ. ويذكر ابن الأثير مبررين لذلك : إذ لم يكن الناس يتوقون إلى السماع عن تلك الأحداث فحسب، بل إن موضوع الحب الرقيق كان يتنافر والوصف الخشن الغليظ فى المديح، الذى هو عكس أو «ضد» الغزل[٩].

ومهما يكن من أمر، فإنهم حينما أدانوا «التنافر» فى الوصف أو عدم التناغم فى البنية (كان من بين المصطلحات المستخدمة «التفاوت» و«التنافر»)، كانت ملاحظاتهم تنطبق على أبيات داخل جزء من القصيدة، وليس على الأجزاء المكونة نفسها[١٠].

ومع ذلك، يمكن أن نتبين إشارة النقد الخاص بقصيدة «النسيب ـ الهجاء» فى قصيدة قصيرة لابن الرومى أنقلها هنا كاملة[١١]:

ـ ألم تر أننى قبل الهجاء

أقـدم فى أوائلهـا نسـيـبـا

ـ لتخرق فى المسامع ثم يتلو

هجائى محرقا يكوى القلوبا

ـ كصاعقات أتت فى إثر غيث

وضحك البيض تتبعه نحيبا

ـ عجبت لمن تمرس بى اغترارا

أتاح لنفسه سهما مصيبا

ـ سأرهق من تعرض لى صعودا

وأكوى من مياسمى الجنوبا

تطرح هذه القصيدة البسيطة مجموعة من النقاط المهمة، ولنبدأ من البيت الأول: هناك بعض الغموض فى كلمة «أهاجى»، هل تعنى «قصائد الهجاء» بما فيها من نسيب؟ أم أنها تعنى فقط الأجزاء الهجائية من تلك القصائد، ودون النسيب؟ يدعم التفسير الأخير حرف الجر «قبل»*، والفعل «أقدم»، ولكن «فى أوائلها» تشير إلى التفسير الأول. ما الفاعل بالضبط للفعل «لتخرق»؟ إنه النسيب الذى يفترض فيه أنه يفتح الآذان. ولكن إذا لم تتحول «تخرق» إلى «يخرق» وجوبا، فإن النسيب فى البيت الأول لا يمكن أن يكون فاعلا من الوجهة النحوية. بل إن الوصف العدوانى «يثقب، يخترق» أكثر ملاءمة للأهاجى (قارن مع «السهم» فى البيت الرابع)، رغم أنه من التزيد فى هذه الحالة وجوب أن يتبعها (ثم يتلو هجائى..).

«البيض» فى البيت الثالث إما أن تكون البنات والنسوة الجميلات، أو السيوف التى تشبه لمعتها الضحك

* هكذا وردت فى الأصل الإنجليزى.

ـ وكلمة «بيض» اصطلاح شديد الشيوع «للسيوف». ولا أعتقد أن فكرة السيوف الضاحكة كانت مطردة، وإنما كانت السيوف تقارن عادة بالتماعات البرق، ويقارن البرق بالضحك (راجع القواميس)، ولذلك كان من السهل اتخاذ هذه الخطوة.

لقد تم تفسير الأبيات تقريبا، كأنها اعتذار عن الجمع بين النسيب والهجاء، كأن الشاعر يريد أن يبرر هذا إزاء ناقد غير مسمى، أو إزاء نفسه لا فرق. والأبيات شديدة المهارة. ليس ذلك فقط لأن ابن الرومى يحيل إلى التفسير المعتاد لوقوع شعر الحب فى البداية، أى فتح الأسماع وجعل الجمهور متقبلا لما سيلى، ماضيا من المسامع إلى القلوب، بل لأنه أيضا يبتكر ليضع ارتباطا بين الصيغتين بطرق ثلاث مختلفة: الأولى.. التشبيه المستمد من الطبيعة: المطر والبرق أو الماء والنار، ثم التشبيه المأخوذ من الحرب: بهاء السيف الذى يفضى إلى الموت، وأخيرا وبالكلمات نفسها تبدل ضحك البنات إلى نحيب. إن الكلمة المفتاح فى البيت الثالث «بيض» تحيل ـ فى الوقت نفسه ـ إلى البنات فى حالة النسيب وإلى السلاح فى حالة الهجاء. وهناك شئ آخر غامض فى هذا البيت، لقد تأسست ترجمتى على قراءة «وضحكِ»، ومازالت الإضافة معتمدة على «وضحكٍ»، ونجد فى طبعة نصار، من ناحية أخرى، «وضحكٌ»، وحينئذ يكون الشطر الثانى جملة مستقلة «وضحك البيد يتبعه نحيب»، وهو شطر يقرر ـ أو يتظاهر بإقرار ـ حقيقة عامة. فيبدو كأن الشاعر يقول: «لا تتعجب من أن شعر الحب عندى يتبعه هجاء، فأهم من هذا أن ضحك السيوف اللامعة لابد أن يتبعه النحيب».

فى البيت التالى يعلن الشاعر نفسه عن دهشته لتهور أولئك الذين يجرؤون على إثارة غضبه، ويبدو ـ ضمنا ـ أنه نظرا لهذا السلوك غير المتوقع يجب على المجرمين أن يدخلوا فى دهشة بغيضة حين يستمعون لقصائده. وأخيرا، يختم قصيدته البسيطة ختاما بليغا، من خلال عبارات قرآنية ـ لا عبارة واحدة، بل عبارتان كما يعتقد محقق الديوان [١٢]، كأن العقاب بهجائه له طابع إلهى.

وفى النهاية، ومهما يكن من أمر، ورغم مهارة الشاعر فى هذا الجمع القصير بين تبرير الذات والتهديد، ظل هناك شئ زائد من وجهة نظر الجمهور. عادة كان يتم تدعيم شعر الحب لكى يضع الحاكم فى حالة مزاجية مميزة إزاء الشاعر (ونحن نفكر هنا فى الصفحة التى تقتبس غالبا عن ابن قتيبة حول القصيدة). كما أنه يمكن للمرء أن يتخيل أن جمهورا نزيها سيستميله النسيب الرقيق حتى يقبل تشويه الشاعر سمعة شخص آخر. أما فى قصيدة ابن الرومى، فالمسامع تخترق والقلوب تكوى، ويشار إلى هذا فى بيت واحد، وينسب هذا بوضوح إلى الشخص نفسه: ضحية الهجاء، وليس إلى جمهور ترجى استمالته. ما يصفه ابن الرومى هنا شكل من أشكال الخداع؛ إنه يسعى إلى الخداع أكثر مما يسعى إلى التلقى. والنوعان ليسا فى حالة تعارض ولكنهما أيضا فى حالة تعارض.

قد يثار السؤال عما إذا كان هذا التبرير مناسبا؛ عما إذا كان البرق أكثر روعة وأشد خطورة بعد المطر، عما إذا كان الاستماع لشعر الحب المعسول يجعل المرء أكثر تقبلا للسخرية المرة والبذاءة القذرة، حتى حينما لا يكون الشخص نفسه هو موضوع الهجاء بل مجرد جزء من جمهور عام.

ربما تكون هناك طرق لشرح أو تبرير الجمع بين النسيب والفخر. ومن السهل أن نكتشف روابط فى الموضوع بين شعر الحب والهجاء. والحالة الواضحة لهذا هى حالة النسيب الذى يكون وصف المغامرات العاطفية فيه متضمنا نساء الخصوم، وهو النمط الذى اشتهر به ابن قيس الرقيات. ومن الممكن أن نرى ـ فى الجزء الذى ترجمناه عن أبى نواس سابقا ـ بعض المواضع على الأقل من التى تعرف بجنوب الجزيرة العربية، وهى مواضع غير عادية فى القصيدة التقليدية، ومن المحتمل أن

تكون ذات دلالة؛ لأن القصيدة تهاجم من يسمون بعرب الشمال. وقد فعل ابن جنى شيئا شبيها فى تعليقه على قصيدة للمتنبى تتألف من نسيب (أو على الأقل صفحة حول الحب)، وجزء أخلاقى، وهجاء مقزع لابن كيغلغ فى البيتين الثانى والثالث كما يلى (١٣):

٢ ـ يا أخت معتنق الفوارس فى الوغى
لأخـــــوك ثم أرقُّ منك وأرحم

٣ ـ يرنو إليك مع العـــفـــاف وعنده
أن المجوس تصيب فيما تحكم

ووفقا لابن جنى، فإن الشاعر هنا يتهم خصمه باللواط وغشيان المحارم. ومع ذلك، فإن معلقين آخرين يشيرون إلى أن «العناق» استعارة، وأن موتيفة غشيان المحارم سبق تقديمها فى قصائد ليس فيها شئ يتعلق بالهجاء. وأعتقد أنهم على صواب، رغم إعجابى بسعى ابن جنى لجعل القصيدة تبدو أكثر تماسكا (١٤). ولكن حتى لو كان على صواب هنا، فستكون القصيدة حالة استثنائية، لعدم وجود ترابط واضح فى الغالبية العظمى من مثل هذه القصائد.

هناك تفسير آخر لظاهرة النسيب نجده فى النقد التقليدى: أن النسيب «مفتاح القصيدة»؛ فهو يساعد فى إطلاق العنان لما سيأتى. وعندما سئل ابن الرومى عما يفعله حين يتوقف، أجاب بأن شعر الحب يعينه على افتتاح القصيدة «ولعمرى إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة، فقد ولج من الباب، ووضع رجله فى الركاب»(١٥). وحكى فى (كتاب الأغانى) أن الشاعر المتوكل الليثى الذى عاش فى النصف الثانى من القرن السابع قد عانى من العقبة التى تواجه الكاتب عند محاولة إنشاء قصيدة هجاء، ثم تصادف أن التقى امرأة جميلة فطلبت منه أن يصفها فى نسيبه:

«فقال: أسفرى، ففعلت فكرَّ طرفه فى وجهها مصعدا ومصوبا، ثم تلثمت وولت عنه، فاطرد له القول الذى كان استصعب عليه فى هجاء عكرمة وافتتحه بالنسيب..»(١٦).

ومن الواضح أن النسيب لم يوضع هنا من أجل المرأة (التى ذهبت لحال سبيلها على كل حال)، ولا من أجل عكرمة، بل من أجل الشاعر نفسه، وإلى حد ما من أجل جمهور أوسع.

ويبدو لى أن للتفسيرين السابقين معا بعض المصداق: النسيب باعتباره شكلا من أشكال استنفار الخير لدى الجمهور، والنسيب باعتباره نوعا من المحفز أو المسهل للشاعر. ولابد للمرء أن يضيف إلى ذلك تفسيرا ثالثا: أن الشعراء بدأوا قصائدهم بالنسيب، لأن ذلك كان شيئا جاهزا، كان الشئ الذى يفعله الشعراء منذ قرون. وفى العصر العباسى كان هناك وعى متزايد بأن هذا العرف كان أثرا باقيا. ولقد سخر أبو نواس من هذا العرف، بما عرف عنه من «الموتيفة المضادة للنسيب». وبدأ المتنبى قصيدة من قصائد المدح قائلا «إذا كان مدح فالنسيب المقدم.. أكلُّ فصيح قال شعرا متيم»(١٧)، غير أن هذا العرف استمر فى قصيدة المدح. ويعترف على ابن خلف، فى القرن الحادى عشر، بأن شعر الحب والغرام لم يكن ملائما حقا للموقف المهيب الخاص بإلقاء قصيدة المدح. ولكنه مع ذلك يدافع عن ممارسته لأسباب معتادة (١٨).

ومهما يكن من أمر، فإن اجتماع النسيب والهجاء سيصبح نادرا بمرور الزمن. ونحن نجد أمثلة فى أعمال الشعراء المحدثين الكبار: بشار، وأبى نواس، والمتنبى، وابن الرومى ولكن فى ديوان المتنبى، فى القرن العاشر، لا توجد حالة واحدة للتجاور الصارخ للحب والهجاء. ليس سوى حالة واحدة لبداية مفاجئة بالجانب الهجائى: القصيدة المشار إليها سابقا عن ابن كيغلغ، التى سأعود إليها لاحقا. ولدى انطباع بأن شعراء آخرين، من القرن العاشر فصاعدا، قد نأوا بأنفسهم عن مثل هذا الانتقال المفاجئ من شعر الحب إلى الهجاء، ونأوا عموما عن

الجمع بين هذين الغرضين فى قصيدة واحدة. إن الشكل المعيارى لقصيدة الهجاء هو القصيدة القصيرة (الإبيجرامية)، حتى حين تكون القصيدة طويلة تكون وحيدة الغرض. والحق أنه رغم أننا رأينا ابن الرومى يدافع عن قصيدة «النسيب ـ مع ـ الهجاء»، فإن قصيدة الهجاء وحيدة الغرض كانت أكثر اطرادا فى ديوانه هو أيضا.

وإذا ما تم اختيار شكل القصيدة متعددة الأغراض للهجاء، فإن المقدمة الغزلية تكون أحيانا ساخرة، كما فى القصيدة الشهيرة لابن عنين بعنوان «مقراض الأعراض» الموجهة ضد أهل دمشق؛ القصيدة التى عاقبه بسببها صلاح الدين:

ـ أضالع تنطوى على كرب

ومقلة مستهلة الغرب

ـ شوقا إلى ساكنى دمشق فلا

عدت رباها مواطر السحب[19]

من المزاعم الشائعة أن النقد الأدبى والنظرية الأدبية العربية التقليدية لم تكن ذات جدوى على الدوام، خاصة فيما يتعلق ببنية القصيدة وأجزائها، أو فيما يتصل بتصنيف الأنواع. قد يكون هذا صحيحا، لكن يبدو لى أيضا أن نظريات النوع الحديثة وتاريخ الأنواع، بكل ضجتها المنهجية وتقنياتها النقدية المعقدة، لا تلائمنا فى الغالب ولا تلائم دارس الأدب العربى الكلاسيكى فيما يتعلق بقضايا التقييم والتصنيف. والسبب، بطبيعة الحال، هو أن هذه النظريات لا تنظر إلى أبعد من صورة الأدب الغربى المعتاد، وهى الصورة التى تتضمن الآداب اليونانية والرومانية الكلاسيكية والأدب الأوروبى والأمريكى الحديث. فلايزال الثالوث المقدس: ملحمة/ شعر غنائى/ دراما يلوح بقوة فى معظم نظريات النوع الحديثة، حتى ولو بمهاجمته. إن كل النظريات الغربية تقريبا تسلم بأن القصيدة مسبوكة بطريقة ما، وربما كان معظمها يؤيد الرأى القائل ـ بعبارة ويلك و وارين ـ أن «أعلى قيمة للقصيدة حين يكون نظامها فى أحكم صورة»[20]. صحيح أن أصواتا معارضة قد تسمع، كما هو الحال عندما نسمع تيرى إيجلتون وهو يقول فى (مقدمة فى نظرية الأدب) ١٩٨٣: «من المؤكد أنه لا يوجد مبرر لأن نفترض أن الأعمال الأدبية يؤلف ـ أو ينبغى أن يؤلف ـ كل منها كلا متناغما»[21]. أما فى النقد التطبيقى والتحليلات الأدبية، فإن مثل هذه المواقف تكون أقل حضورا منها فى الدراسات النظرية. وأنا نفسى أجد أن من الصعب ـ حين أدرس أو أقيم القصائد العربية ـ أن أقاوم الرغبة فى البحث عن السبك والوحدة، رغم أننى الآن واع بأن الأكثر جدوى هو أن أستبدل «بيت الشعر» أو «الصفحة» بـ «القصيدة». كما أن على المرء، بدلا من البحث عن نظام محكم داخل القصيدة ـ أن يبحث عن ارتباطات نصية محكمة. إن بيت النسيب، على سبيل المثال، يرتبط فى الغالب مع أبيات من قصائد أخرى، وعلى نحو استبدالى، أكثر مما يرتبط بالأبيات الأخرى فى القصيدة نفسها، وعلى نحو سياقى.

أعتقد أننا يمكن أن نرى مماثلة مفيدة بين القصيدة وأجزائها من ناحية وبين الوجبة ومقاديرها من ناحية أخرى. إن نظام الأجزاء المكونة نظام تقليدى، لكن هناك قدرا كبيرا من الاختيار وإمكان التنويع؛ فقد تجئ المحبوبة فى النهاية (حسن الختام) أو فى البداية، بوصفها نوعا من فاتح الشهية (النسيب). غير أنه من غير المعتاد تماما، فى ثقافتنا، أن نتناول حلوى قبل اللحم والخضار، أو أن نجد الهجاء متبوعا بشعر الحب فى قصيدة واحدة. وعلى حين نستمتع بالشئ الكامل (القصيدة أو الوجبة)، فمن الممكن بالطبع أن تصدمنا العلاقة المتناغمة بين الأجزاء المتتابعة، جمعها الرائع بين الأذواق والنكهات المتعارضة والمتشابهة. لكن الأكثر حدوثا هو أن ينشغل المرء ـ على نحو استبدالى ـ بأطباق متشابهة أو متساوية، لكنها غائبة.. أطباق كان قد استمتع بها مرة، وذلك من خلال

المقارنة. بل إن الأكثر حدوثا من ذلك ألا يتأمل المرء الكل ولا يقارن الأجزاء الحاضرة بالغائبة، إنه فقط يتذوق كل قطعة على نحو عارض. ومن المثير أن نقارن مثل هذه الاستعارات المطبخية أو الخاصة بالتذوق فى الأدب الغربى (حيث جاءت كلمة الهجاء satire من كلمة «الساتورا» اللاتينية أى مسبحة الدراويش *) وحيث يميز شاليجر أربعة أو خمسة أنواع من الإبيجراما: (العسل، والمراره، والملح، والخل، والنتن) نقارن هذه الاستعارات بالاصطلاحات النقدية العربية؛ حيث نجد «للملاحة» إيحاءات مختلفة عن «الملوحة»، إذ إنها أكثر ارتباطا «بالحلاوة» و «العذوبة»، وعلى عكس مثيلتها فى الغرب.

ومع التسليم بأن النظرية العربية التقليدية ليس لديها الكثير لتقدمه من خلال تفسير ووصف قصائد «الحلو ـ والمر» التى ندرسها، يبدو أن الدراسات الحديثة هى الأخرى لن تتقدم بنا خطوة إلى الأمام. إن أفضل كتاب أعرفه عن نظرية النوع هو الكتاب السهل لألاستير فاولر (أنواع الأدب: مقدمة لنظرية الأنواع والصيغ) المطبوع فى عام ١٩٨٢. وفى الفصل المعنون «تحولات النوع»[٢٢]، وحول العمليات التى قد يتغير بها النوع، يحدد فاولر العمليات التالية: التجميع (على سبيل المثال مسرحية القناع الإليزابثية التى تجمع بين المسرحية الصامتة،والحفلة التنكرية، والمهرجان، والتسلية) والتنضيد (حين يتم تجميع السونيتات فى حلقة واحدة) والتضمين (مثل وجود عبارة مأثورة فى قصيدة حب، أو وجود خرافة فى حلقة معجزات) والخليط النوعى (على سبيل المثال خلط البطولى بالرعوى)، أما أوضح الأشكال فهو التهجين، كما فى السونيت المكونة من إبيجرامات، أو التراچيكوميديا.

لن أحاول أن أحدد كيف يمكن للمرء أن يشخص القصيدة الجاهلية على أساس من هذا التصنيف، فنحن لا نعرف حول أصولها ما فيه الكفاية، لكى نقول إن طبيعتها المتعددة الأغراض جاءت نتيجة للتجميع أو التنضيد أو التضمين. إن قصيدة «النسيب ـ الهجاء» لم تنشأ نتيجة للتجميع أو التنضيد على كل حال، وليس هناك مسألة مزج أو تضمين، باستثناء الجزء الهجائى؛ حيث يتطفل أسلوب الأهجية و أغراضها على بنية القصيدة. أما فيما يتصل بشكل القصيدة الكلية، فأود أن أضيف فصيلة لم يشر إليها فاولر، وهى الإقصاء أو الإبعاد، لأننى أؤكد أن الأغراض الانتقالية فى الأشكال الباكرة استغنى عنها فى القصائد التى ندرسها هنا.

وأعترف فى الوقت نفسه بأن القضايا ليست شديدة الوضوح، فماذا نقول عن تلك القصائد التى هى أساسا قصائد حب، لكنها تحولت إلى الهجاء المقتضب فى نهايتها بنوع من التعقيب؟ انظر مثلا إلى قصيدة بشار المؤلفة من اثنين وعشرين بيتا من الغزل فى أم بكر، متبوعة بخمسة أبيات ضد حماد عجرد[٢٣]، أو قصيدته الأخرى المؤلفة من واحد وعشرين بيتا عن سعاد ثم ثلاثة أبيات ضد من يسمى زياد[٢٤]. هل هذه قصائد غير مكتملة؟ ربما، وإذا لم تكن، هل ينبغى أن نفكر فى عملية انكماش ما؟ أم نفكر قبل هذا كله فى عملية تجميع أو تنضيد. وهناك بعد ذلك قصائد مثل غزلية بشار فى محبوبة لا اسم لها، التى تبدأ كما يلى[٢٥]:

١ ـ يا خليلى أسـعــدا	ملك الحب واعـتـدى
٢ ـ أو دعـــانى أمت به	بلغت نفـــسى المدى

لكننا نرتبك فجأة عند قوله:

٨ ـ لا تكونا كـعـجـرد	لعن الله عـــجـــردا
٩ ـ ابن نهـيـا كـأمـه	يبـتـغى باسته ندى[٢٦]

ثم يستأنف الغزل فى البيت رقم ١١ كأن شيئا لم يكن. إنها حالة تضمين فيما يبدو، إن لم تكن حالة توليد. إنه نوع من الهجاء العرضى أو الاستطراد كما يسميه العرب، وهو شائع فى الشعر العربى، خاصة فى

* نوع من الطعام قائم على الخلط.

المدح والفخر، لكن موقعه فى قصيدة الحب عند بشار غير مألوف بالمرة. وهو، بمعاييرنا نحن، غير ملائم لدرجة تجعلنا نتساءل عما إذا كنا نتحدث فى هذه الحالة عن تضمين يفضى إلى تحول نوعى.

ومن الغريب أن النقاد العرب لم يدرسوا هذه الحالة وأمثالها من التجميع المتنافر للأغراض، بينما أدانوا ما اعتقدوا أنه وصف متنافر فى بيت واحد أو صفحة واحدة. لقد اعترض ناقد غير معروف - نقل ابن سنان الخفاجي كلامه فى القرن الحادى عشر - على بيت هجاء منسوب لابن الرومى:

- مَن شعرها من فضة وثغرها من ذهب

وذلك على أساس أن وصف المدح لا ينبغى أن يختلط بوصف الهجاء؛ لأنه بهذا يفتقر تماما إلى السخرية [٢٧]. ولكن، على الرغم من عدم وجود نقد صريح لقصيدة «النسيب - الهجاء»، فإن تدهورها بعد القرن التاسع يشير إلى أنها لم تجتذب الشعراء ومحبى الشعر لوقت طويل. لقد كان العصر العباسى الأول - من زمن بشار بن برد وأبى نواس إلى زمن البحترى وابن الرومى - عصر تجارب متعددة فى الأشكال والأساليب والأغراض، فى عمليات مزج وتجميع لم تكن قابلة للنمو دائما، على المدى الطويل. وقد امتدح ابن الرومى أحيانا لأن «الوحدة العضوية» فى قصائده لم تكن مؤلفة قسرا من تجميع الأغراض «المتضاربة» [٢٨].

إنها شخصية المتنبى الشاهقة بغير شك، المتنبى الذى أكدت أعماله الكاملة أن الظاهرة قد تضاءلت تماما. ولكن حتى المتنبى قدم قصيدة من هذا النوع: القصيدة المشار إليها سابقا، الموجهة ضد ابن كيغلغ، وهى القصيدة الوحيدة التى يجمع فيها المتنبى بين النسيب والهجاء. والحق أنه توجد بين الغرضين انتقالة أخلاقية: من الشعيرات الرمادية الغضة إلى تصاريف الزمان، إلى انعدام الثقة فى الناس، ومنها إلى الهجاء، إلا أن الانتقالة لم تزل مع ذلك فجائية.

١٣ - والظلم من شيم النفوس فإن تجد
ذا عفة، فلعلة لا يظلم

١٤ - يحمى ابن كيغلغ الطريق [٢٩] وعرسه
ما بين رجليها الطريق الأعظم

١٥ - أقم المسالح [٣٠] فوق شفر سكينة
إن المنى بحلقتيها خضرم [٣١]

وهلم جرا.. لقد امتدح نقاد كثيرون المقدمة، وأدان آخرون الهجاء («هذا الكلام الذى ينفر عنه كل طبع ويمجه أى سمع» كما يقول الحاتمى [٣٢]، لكن أحدا لم يعترض على التضاد بين الاثنين. إن الإلحاح على «العفة» فى الأبيات ٣، ١٣ يصطدم بعنف مع عدم العفة فيما يأتى بعد ذلك. ومن غير المعتقد ألا يكون المتنبى - الفنان الواعى - قد وضع ذلك موضع التمحيص، متعمدا أن ينتج قصيدة مفككة. والنتيجة شئ مدهش، قطعة صافية مثل التى دافع عنها ابن الرومى فى قصيدته البسيطة التى ناقشناها من قبل. ولكن، على الرغم من التغير المفاجئ فى النغمة والانتظام، لا يوجد تناقض، إذ نقرأ، فى البيت ١٣، أنه لا يوجد أحد ذو عفة، ولا حتى الشاعر نفسه.

إن المرء ليرى مدى الإغراء فى أن يبحث عن الاتساق والسبك فى قصيدة ما، حتى حين يبدو أن الشاعر نفسه يسعى وراء نوع من انعدام السبك. وأعتقد أن الإجراء المضاد، فى أيامنا هذه، وفى النقد الأدبى المدعى للحداثة، هو جزء مما اصطلح على تسميته التفكيكية ومن ثم، فإن ما أفعله - ومافعله ابن جنى من قبلى - يمكن تسميته «تهديما»، إذا لم تكن هذه الكلمة قد قيلت فعلا. إنها تبدو لى كلمة ملائمة على أية حال عند تطبيقها على نوع هدام مثل الهجاء.

الهوامش:

١ ـ قرئت نسخة من هذه المقالة على «هالموش شير» فى مؤتمر الأدب العربى حول «النوع واللغة فى الأدب العربى»، تل أبيب، أكتوبر ١٩٨٨، وقصد بها نوع من التمحيص لبعض النقاط فى كتابى «الردئ والقبيح: مواقف تجاه شعر الهجاء فى الأدب العربى القديم»، ليدن ١٩٨٨. وكلمة نوع Genre فى عنوان هذه المقالة تستخدم بمعنى عام، وليس معناها أننى أعد «صيغ» النسيب والهجاء أنواعا بالمعنى المحدد للكلمة.

٢ ـ انظر على وجه الخصوص، ستيفان بريل: «الإمبراطورية الإسلامية وشعر المديح العربى فى أوائل القرن التاسع»، جريدة الأدب العربى، ٨ (١٩٧٧)، ص ص ٢٥ ـ ٣٥، وكتاب التكلف فى الشعر العربى: تحليل بنيوى لنصوص مختارة، كامبريدج، ١٩٨٩.

٣ ـ هناك مثالان على ذلك:

أ ـ الحطيئة. ديوانه، نسخة جولدتسيهر ١٨٩٢، ص ٥٠٣ من قصيدة من ٢٢ بيتاً:

١ ـ ألا من لقلب عـــارم النظرات	يقطع طول الليل بالزفــــــرات
٢ ـ إذا مـا الثريا آخر الليل عـانقت	كـو اكـبـهـا كـالجـزع منحـدرات
٣ ـ هنالك لا أخـشى مـقـالة كـاشح	إذا نبـــذ العـــذاب بالحـــجـــرات
٤ ـ لعـمرى لقـد جربتكم فـوجـدتكم	قـبـاح الوجـوه سـيـئى العـذرات
٥ ـ لهم نفـر مـثل التـيوس ونسـوة	مماجن مـــــثل الأتــون النيـــــرات.

ب ـ حسان بن ثابت. حقق الديوان سيد حنفى حسنين، القاهرة ١٩٧٤، ص٣١٦:

١ ـ مـابال عين دمـــوعـــهـــا تقف	من ذكــر خــود شـتت بهـا قـذف
٢ ـ نبت بهـــا غـــربة تؤم بهـــا	أرضـــا ســوانا وشكل مــخـــتلف
٣ ـ مـــا كنت أدرى بوشك بينهـم	حـتى رأيت الحـداة قـد عـزفـوا
٤ ـ فـغـادرونى والنفس غـالبـهـا	مـا شـقـاها، والهـمـوم تعـتكف
٥ ـ دع ذا وعـدى القـريض فى نفـر	مـالهم غـيـر سـبـتى شـرف
٦ ـ كنتم عـبـيـدا لنا تخـولكم	منجـعنا والعـبـيـد تضطعف

٤ ـ ديوان بشار بن برد، تحقيق محمود طاهر بن عاشور، تونس والجزائر ١٩٧٦، الجزء٢، ص١١١، ص١٥٢.

٥ ـ ديوان أبى نواس، تحقيق إيوالد ڤاجنر، ڤيادن ١٩٧٢، الجزء ٢، ص١٢.

٦ ـ ديوان ابن الرومى، تحقيق حسين نصار، القاهرة ١٩٧٥، الجزء٣، ص٩، ١٢.

٧ ـ ابن رشيق : العمدة، القاهرة ١٩٥٥، الجزء ٢/ ص١٥١.

٨ ـ حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء، تونس ١٩٦٦، ص٣٥١.

٩ ـ ابن الأثير: المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، القاهرة ١٩٥٩، الجزء ٣، ص٦٦.

١٠ ـ انظر كتابى: «أوسع من البيت: آراء نقاد الأدب العربى القدماء حول سبك القصيدة ووحدتها»، ليدن ١٩٨٢.

١١ ـ ديوان ابن الرومى، الجزء الأول، ص٣٢٨.

١٢ ـ يستخدم البيت الأخير عبارات قرآنية.

١٣ ـ ديوان المتنبى (بتعليق الواحدى) برلين ١٨٦١، ص٣٤٠، (بتعليق العكبرى) تحقيق مصطفى السقا، القاهرة ١٩٣٦، الجزء ٤، ص ١٢٢ .

١٤ ـ قارن أيضا مع تعليق ابن جنى البيت الأول كما أورده العكبرى وراجع مثالا آخر لاتجاه ابن جنى فى البحث عن الترابطات بين الأجزاء المختلفة فى القصيدة، وراجع «أوسع من البيت»، ص١٣٥.

١٥ ـ ابن رشيق: العمدة، الجزء الأول، ص٢٠٦.

١٦ ـ الأصفهانى: الأغانى، تحقيق دار الكتب الجزء ١٢، ص١٦٦.

١٧ ـ ديوان المتنبى (الواحدى) ص٤٣٩، والعكبرى جـ ٣، ص ٣٥٠.

١٨ ـ على ابن خلف: مواد البيان، تحقيق فؤاد سيزكين، فرانكفورت ١٩٨٦، ص ٨٥ (فى الجزء الخاص بضرورة التمهيد أو المقدمة فى كتابة الرسائل والخطب..إلخ).

١٩ ـ ياقوت: معجم الأدباء، طبعة القاهرة ١٩٣٦ الجزء ٢١، ص٨٦.

٢٠ ـ رينيه ويلك وأوستن وارين: نظرية الأدب ١٩٦٣، ص٢٤٥.

٢١ ـ تيرى إيجلتون: مقدمة فى نظرية الأدب، أكسفورد ١٩٨٣، ص٨١.

٢٢ ـ ألاستيرفاولر: **أنواع الأدب: مقدمة فى نظرية الأنواع والصيغ**، أكسفورد ١٩٨٢، ص ص ١٧٠ ـ ١٩٠.
٢٣ ـ **ديوان بشار**، الجزء٢، ص١٠٧ ـ ١١١.
٢٤ ـ نفسه، الجزء الأول ٢٦٨ ـ ٢٧١.
٢٥ ـ نفسه، الجزء الثانى ١٥١ ـ ١٥٣.
٢٦ ـ أو ربما «يبتغى بإسته ندى».
٢٧ ـ ابن سنان الخفاجى: **سر الفصاحة**، تحقيق على فودة، القاهرة ١٩٣٢، ص١٥٥، والبيت غير موجود فى ديوان ابن الرومى.
٢٨ ـ راجع على سبيل المثال هـ. أ.ر. جب «**الأدب العربى: مقدمة**» أكسفورد ١٩٦٣، ص٨٥ وراجع إيليا حاوى **فن الهجاء عند العرب**، بيروت ١٩٧٠، ٥٨٣.
٢٩ ـ حينما فر المتنبى شمالا إلى أنطاكية قبض عليه ابن كيغلغ، وكان يأمل أن يكتب الشاعر فيه قصيدة مدح. راجع الديوان (شرح العكبرى) الجزء ٤، ص١٢١.
٣٠ ـ تقول التعليقات إن معنى المسالح (الأماكن التى تعلق فيها الأسلحة) وحول معنى «مسالح» المقصودة هنا بوضوح راجع المعاجم.
٣١ ـ **ديوان المتنبى** (الواحدى) ٣٤٢، (العكبرى) جـ٤، ص١٢٥. وفى الطبعة الأخيرة جاء فى البيت ١٣ كلمة «شيم» مكان «خلق».
٣٢ ـ راجع المفاخرة بين المتنبى وأبى على الحاتمى، التى حققها العميدى فى **الإبانة عن سرقات المتنبى** تحقيق إبراهيم الدسوقى، القاهرة ١٩٦٩، ص ٢٧٦ وفى ياقوت: **معجم الأدباء** ، الجزء ١٧، ص١٦٤ و **البديع الصبح المنبى عن حيثيات المتنبى** تحقيق مصطفى السقا، القاهرة ١٩٦٣، ص ١٣١.



وظيفة البلاغة
فى الشعر العربى الوسيط
قصيدة أبى تمام عن عمورية*

محمد مصطفى بدوى

من الظواهر الأدبية المثيرة للتأمل، بروز أسلوب فائق البلاغة والزخرفة فى الشعر (والأدب العربى عامة) فى القرن التاسع ثم انتشاره بسرعة فى أعقاب ذلك. وعرف هذا الأسلوب بالبديع (أى «الجديد»). وليس الأسلوب المزخرف خاصية ينفرد بها الشعر العربى، وإن شاع رأى مسبق يقول بأن العربية تنطوى على نزعة للتجمل والإطناب؛ إذ يمكن بسهولة أن نجد أمثلة مشابهة فى آداب وفنون أخرى. ولا نعثر على هذه النماذج، فحسب، فى ثقافات مجاورة وثيقة الصلة بالعربية، كالفارسية التى يرى بعض الباحثين أن البديع يرجع بأصوله إليها. ففى أوروبا فى القرن الخامس عشر، جاوزت نزعة «الأسلوب الذهبى» الشعراء الأسكتلنديين المتأثرين بشوسر، ووصلت إلى معاصريهم الفرنسيين ممن اشتهروا بلقب «أساطين البلاغة». وقد يكون أسلوب التلطف فى النثر الإنجليزى قد انحصر فى أعمال ذات مسحة خاصة مثل (يوفيوس) لجون ليلى، أو (أركاديا) لفيليب سيدنى، ولكن

* عن Journal of Arabic Literature (العدد التاسع، ١٩٧٨).
ترجمة محمد يحيى، قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة.

فى المقابل ذاع التشبيه الإليزابيثى المغرق (مما نجده مثلاً فى قصيدة كامبيون التى تبدأ بالبيت القائل «بوجهها حديقة») بوصف هذا التشبيه سمة مميزة للشعر الإنجليزى، كما راج الشعر «الميتافيزيقى» وامتد به الأجل. ذلك أن التأنق الأسلوبى من الظواهر المألوفة فى تاريخ الفن الغربى. ومع ذلك، فبينما كان «التأنق» فى أوروبا مجرد مرحلة واحدة من مراحل التطور الفنى أعقبتها مراحل تتسم بأساليب مختلفة، حافظ البديع على جاذبيته، ذات النتائج السيئة فى بعض الأحيان، طوال ما يقارب الألف عام.

وقد ينجلى اللغز قليلاً، وإن لم يحل، إذا ما انتبهنا إلى طبيعة الشعر العربى الإسلامى التى تحكمها تقاليد صارمة، وإلى ضيق النطاق الذى تستطيع الموهبة الفردية أن تتحرك فيه لتبدى قدرتها الخلاقة داخل أسوار التراث شديدة الضيق، التى فرضت على الشعراء التركيز على ملامح أسلوبية دقيقة كالأدوات البلاغية. ولم يمض وقت طويل حتى درس النقاد الأدبيون والبلاغيون والنحويون العرب فى العصر الوسيط البلاغة وحللوا أركانها، وقننوا قواعدها، وتشعبت هذه الدراسة

وزادت دقة، بل أصبحت رتيبة الطابع مع مرور الوقت. ذلك أن عناصر البديع الخمسة التى حددها ابن المعتز فى أول رسالة تتناول هذا الموضوع، وهى (كتاب البديع) حوالى ٢٧٤هـ ـ ٨٨٦م[١]، تحولت إلى ما لا يقل عن خمسة وثلاثين محسناً بديعياً عندما كتب أبو هلال العسكرى(كتاب الصناعتين) حوالى ٣٩٤هـ ـ ١٠٠٣م. وقد تضاعف هذا العدد مرات كثيرة فى العمل الذى قدر له أن يصبح أكثر كتب البلاغة ذيوعاً، وهو كتاب (مفتاح العلوم) للسكاكى المتوفى حوالى ٢٢٦هـ ـ ١٢٢٨م. وفى القرن السادس عشر، يذكر جلال الدين السيوطى ـ المتوفى حوالى ٩١١هـ ـ ١٥٠٥م ـ أن هناك ما يزيد عن المائتين من المحسنات البديعية[٢].

وفى بعض الأحيان، وكما يتضح حتى من القائمة الموجزة التى أوردها أ. ج. أربيرى فى كتابه (الشعر العربى: مدخل للطلاب)عام ١٩٦٥، فإن الفوارق كانت منعدمة بين هذه التقسيمات. وربما جاز للمرء أن يشير إلى شكوى كونيكيان المشهورة عن ميل اليونانيين إلى تسمية «الصور البلاغية» فى الفترة التى أعقبت أرسطو، وذلك لوصف ما شاع فى الكتابات النقدية العربية من مصطلحات فنية تحدد الظلال الدقيقة، بل بالغة الدقة، لشتى الأساليب اللغوية. وقد يكون النظير الحقيقى لهيمنة هذا النمط من التفكير البلاغى فى النظرية النقدية العربية قائما، ليس فى فترة ما بعد عصر النهضة فى أوروبا، بقدر ما هو فى التاريخ المبكر للنقد الأدبى الأوروبى، خلال الحقبة الطويلة الممتدة من أواخر العصر الكلاسيكى، حتى نهاية العصور الوسطى وماصاحبها من انهيار مفهوم «ثلاثية العلوم» التى كان للبلاغة فيها أهمية توازى أهمية المنطق والنحو، وترتبط بهما ارتباطاً لا انفصام له. لقد كان التراث البلاغى قوياً إلى حد أن عدداً لا بأس به من كتب النقد فى عصر النهضة خصصت مساحة كبيرة لتناول الأدوات البلاغية. ففى الجزء الثالث مثلاً من كتاب بوتنهام (فن الشعر الإنجليزى) عام ١٥٨٩، والمعنون «عن الزينة» فى إشارة ذات مغزى، نجد إحصاء لما يزيد على المائة صورة بلاغية يقسمها الكتاب إلى ثلاثة أقسام سماها بأسماء قديمة مثل «السمعية» و«المحسوسة» و«اللفظية».

ومن المعروف أن البديع لم يفرض نفسه فى العهد العباسى دون مقاومة. فقد عبر الكثيرون من النقاد والدارسين عن معارضتهم الشديدة لأسلوب الكتابة المتكلف. ودارت معركة القدماء والمحدثين من نواح عدة حول استخدام البديع. كما أصبح البديع محور الخلاف حول مزايا شعر أبى تمام والبحترى، كما كان يكمن وراء الكثير من الجدل الذى داو بعد ذلك حول شعر الأول، ولكن ما إن انتصر البديع حتى فرض سطوته على الشعر العربى لقرون عدة، وإن كنا نسمع فى عهد متأخر، كزمن ابن خلدون، أن أحد أساتذته كان يريد أن تعاقب الدولة أولئك الذين يغرقون فى استخدام البديع [٣].

وكما كانت الحال فى أوروبا، فإن رد الفعل ضد التراث البلاغى لم يحدث فى العالم العربى إلا بعد مضى وقت طويل من بدء نهضته الحديثة، والذبول التدريجى للمفهوم الوسيط الذى كان يرى فى الأدب نشاطا اجتماعيا عاما [٤]. لكن النهضة العربية لم تحدث إلا فى القرن التاسع عشر، متأخرة أربعة قرون عن نظيرتها فى أوروبا. وربما بسبب هذا التأخر كان رد فعل الكتاب العرب المحدثين عنيفاً. فقد اشمأزوا من الألعاب البهلوانية اللفظية التى كانت تمارس فى الشعر والنثر على السواء، ومن الاهتمام المغالى فيه بالشكل على حساب المضمون. والبديع يتعرض الآن للرفض، جملة وتفصيلاً. ونجد الدارسين الغربيين الذين لا يكتفون بمجرد تسجيل الصور البلاغية العربية، وتتبع نشأتها بأسلوب موضوعى بارد، يعربون عن امتعاض ورفض سريع مشابهين؛ إذ قال أحد هؤلاء الدارسين مؤخراً إنه، على العكس من المؤثرات الصوتية التى تشد المشاعر والحواس، تخاطب الأساليب البلاغية العقل بالأساس[٥]. وهذه ملاحظة غريبة ومضللة؛ لأنها تشير من بين أشياء أخرى إلى أن هناك تناقضاً بين الأساليب البلاغية والمؤثرات الصوتية.

ومع ذلك، فقد ظهرت مؤخراً دلائل على حركة أخذت تنشأ بين بعض الدارسين الذين تأثروا بالتطورات الحديثة فى الأسلوبية نحو رد الاعتبار إلى البديع، بإثبات أنه لا يخلو دائماً من أداء وظيفة. ففى كتاب (الشعر العربى: مقال فى سبل الخلق الفنى) عام ١٩٧٥، يناقش جمال

الدين بن شيخ دور التجنيس فى «تنظيم الشعر» (ص ١٨٧ وما يتبعها). إلا أن مناقشته هذه، رغم إطارها النظرى المفصل، تنصب فقط على الجوانب السطحية من الشعر. ومما يزيد الأمر سوءاً أنه ملتزم بشكل لا هوادة فيه بالمنظور التاريخى النسبى، مما يحول بينه وبين الإدلاء بأحكام جمالية. وفى هذا الصدد، نشير إلى دراسة أكثر عمقاً وفائدة هى ما قام به أندراش حامورى فى كتابه (فن الأدب العربى فى العصر الوسيط)[برنستون، ١٩٧٤]. ويسترشد حامورى بملاحظة أبداها الناقد العربى الكبير عبد القاهر الجرجانى فى (أسرار البلاغة)، ومفادها أن نماذج التجنيس الوحيدة التى تبعث على السرور هى ما تستدعيه فكرة النص وتتطلبه وتؤدى إليه. ويتساءل حامورى عما إذا «كنا نستطيع إقامة رابطة مباشرة من نوع ما بين الفكرة والصورة البلاغية» (ص ١٣٠). وإذا كانت الشكوك تحيط بداهة بإمكان وجود مثل هذه الرابطة المباشرة، وذلك على الأقل فى القصائد ذات الميزة الجمالية، فإن حامورى يقدم لنا فى سياق مناقشاته ملاحظات عدة وإشارات قيمة. ويتخذ حامورى، مثالاً، قصيدة أبى تمام المشهورة فى مدح الخليفة المعتصم بمناسبة فتح عمورية عام ٨٣٨م. ويسعى فى ذلك إلى إثبات أن أبا تمام كان متمكناً من فن البلاغة. غير أن ما يطرحه حامورى لا يبدو لى كافياً.

وسوف أسعى، فيما يلى، إلى بيان أن فن البديع يمكن أن يكون المفتاح لفهم المعنى الكلى للقصيدة، فضلاً عن كونه عنصراً أساسياً فى بنائها. ولا أهدف من ذلك إلى الدفاع عن البديع فى حد ذاته، كما لا يعنى كلامى أن البديع يتحول إلى أكثر من مجرد حلية أو أسلوب آلى عديم القيمة إذا فشل الشاعر فى أن يعيد صياغته من خلال العمل الإبداعى. وسوف أقتصر على بحث قصيدة أبى تمام ذاتها، ليس فقط لأنها قصيدة ممتازة فى بابها، وإنما أيضاً لأن اكتشاف قيمة البديع فيها سيكون إضافة مهمة؛ حيث إنها قصيدة مشهورة. وسوف أقصر ملاحظاتى على بعض أجزاء القصيدة لضيق المساحة الذى يحول دون الدخول فى تحليل مفصل لها كلها .

إن بناء هذه القصيدة واضح، فهى تنقسم إلى سبعة أجزاء متساوية تقريباً تتبعها خاتمة:

١ ـ الأبيات من (١) إلى (١٠): الهجوم على المنجمين الذين تنبأوا زيفاً بأن المدينة لن تفتح للمسلمين فى ذلك الوقت من العام.

٢ ـ الأبيات من (١١) إلى (٢٢): وصف للنصر يشمل وصفاً للمدينة المفتوحة.

٣ ـ الأبيات من (٢٣) إلى (٣٦): وصف القتال ووصف المدينة.

٤ـ الأبيات من (٣٧) إلى (٤٩): مدح الخليفة وهو البطل الفاتح.

٥ ـ الأبيات من (٥٠) إلى (٥٨): الهجوم على الحاكم البيزنطى تاوفيلس.

٦ـ الأبيات من (٥٩) إلى (٦٦): مزيد من الوصف للقتال وسبى نساء العدو.

٧ـ الأبيات من (٦٧) إلى (٧١): خاتمة توضح المغزى الدينى للنصر.

وإذا كان هجوم الشاعر على المنجمين ونبوءاتهم الزائفة الذى تفتتح به القصيدة عنيفا، فإن تركيزه فى الخاتمة على الطابع الدينى لانتصار خليفة الله والشبه الذى يتبينه الشاعر بين هذا الانتصار وانتصار النبى، يوازن النغمة؛ لذا يتباين القسم الأول بوضوح مع الخاتمة.

أما القسم الرابع، وهو المديح المكال للخليفة، فإنه يتباين مع القسم الخامس الذى يسخر فيه الشاعر من تاوفيلس. ويقدم القسم الثانى صورة أضفى عليها الطابع المثالى للمدينة التى تشبه بامرأة، بينما يقدم القسم الثالث تدمير (أو اغتصاب) المدينة. ويتبقى القسم السادس الذى يجتمع فيه موضوعا القسمين الثانى والثالث ويعرضان ثانية. فبجانب وصف القتال، يصف هذا القسم أسر النساء.

وهكذا يعاد التركيز على العنصر النسائى المذكور فى التشبيه فى القسم السابق، ويظهر هنا فى شكل «النساء

الحقيقيات». ويتضح من هذا العرض الموجز أن بناء القصيدة يقوم على محض التباين والتوازن. وصحيح أن هذه الأقسام ليست محدودة إلى الدرجة القصوى؛ إذ تتداخل وتندمج الموضوعات التى تتناولها، لكن، مع ذلك، فالقصيدة يمكن على وجه العموم أن تنقسم إلى ما فصلناه فيما سبق.

ونتحول من البناء العام إلى تفاصيل الصور البلاغية. ولنأخذ الأبيات الثلاثة الأولى كمثال:

السيف أصدق إنباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف في
متونهن جلاء الشك والريب
والعلم في شهب الأرماح لامعة
بين الخميسين لا في السبعة الشهب

وتبرز فى هذه الأبيات صورتان: الطباق والجناس، أولاهما نجده فى أزواج الكلمات التالية: الجد واللعب، بيض وسود، خميس وسبعة. أما الثانى، فنجده فى «حد» (الحافة/الحدود) و«جد» «صفائح» (السيوف) و«صحائف» (صفحات)، «متون» (نصوص/جانب السيف العريض) و«شهب» (الكواكب/النيران)، و«علم» (معرفة) و«لامع». وليس الأمر هنا محض ما وصفه الشاعر كيتس ذات مرة «بتجميل العروق بالذهب»، وإن كان كذلك أيضاً. فمثلاً، نجد الجناس الناقص فى البيت الأول الذى يضع السيف فى مواجهة الكتاب من خلال «حد» و«جد»، ويزيد بالتالى من ارتباط هاتين الكلمتين معاً، بينما تتكفل القافية بربط «كتب» مع «لعب»، مما يكمل التطابق بين السيف والجد من ناحية وبين الكتب واللعب من الناحية الأخرى. فإذا كانت الكتب ترمز إلى النبوءات الزائفة (فهى كتب المنجمين)، فإن السيف يرمز للحقيقة «الصدق» من ناحيتين. أولاهما أن ما يقوم به السيف حقيقة يختلف عن مجرد النبوءة (التى ستكذبها الوقائع على أى حال)، وثانيتهما أن السيف يدافع عن العقيدة وعن الإسلام الذى ينتصر به. لذا، نجد الشاعر فى البيت(٧٠) يعقد أوثق الروابط بين يوم الخليفة الذى توج بالنصر و يوم بدر عندما هزم النبى محمد (ﷺ) أعداءه. والسيف جاد لأنه يرمز للحقيقة، على العكس من كتب المنجمين التى توصف بالخفة.

وينتقل النمط نفسه من الطباق واللعب على معانى الكلمات إلى البيت التالى؛ فالسيوف البيضاء (أى اللامعة) تتناقض وصفحات المنجمين السوداء، ولسنا بحاجة إلى أن نوضح أن البياض فى العربية ـ كما فى معظم اللغات ـ يشير إلى الفضيلة والشرف والمروءة، بينما يرمز السواد إلى نقيضها. وقد استخدم الخليفة السيف للدفاع عن الدين. وينتقل هذا التناقض بين البياض وغير البياض إلى البيت الأخير (البيت(٧١))؛ حيث يوصف النصر بأنه قد «بيض وجوه العرب» أى جلب لهم الشرف والعزة. كذلك، تستخدم كلمة «بيض» بمعنى توكيدى فى البيت (٦٦) لتعنى السيوف والنساء ذوات البشرة البيضاء، مما يؤكد الإنجاز الذى أحرزه السيف. وبالإضافة إلى ذلك، يتوازى التناقض هنا بين البياض والسواد مع تباين لافت للنظر بين النور والظلمة فى القسم الذى يصف مدينة عمورية وهى تحترق (الأبيات ٢٥ إلى ٢٩).

وفى البيت الثالث نجد المقارنة بين الحرب والتنجيم ذماً فى الأخير، ونجد ذلك مصحوباً بجناس آخر. ويخبرنا هذا البيت بأن المعرفة لاتطلب فى النجوم بل فى الرماح، وليس فى الكواكب السبعة بل فى نيران الرماح التى تلتمع بين جيشين (خميسين). والجناس فى جذرى الكلمتين «علم» و«لمع» يوازى الجناس الوارد فى البيت السابق بين الصفائح والصحائف، وهو ما يسميه التبريزى بجناس القلب[٦].

ومن نافلة القول الإشارة إلى أن أبا تمام لا يعتبر السيف أفضل من أى كتاب، فهذا ضرب من العبث بالنظر إلى الإيحاءات الإسلامية الإيجابية التى ترتبط بكلمة الكتاب، كما نجد مثلاً فى تعبيرات مثل «أهل الكتاب» و«كتاب الله»، لذا، نجد ترجمة أربيرى للأبيات الأولى غير مقبولة؛ حيث يقول إن «السيف أصدق إنباء من (أى) الكتابات»[٧]. وبالإضافة إلى ذلك، فقد كان أبو تمام شاعراً كتبياً أى قارئاً، كما تدل على ذلك صوره الشعرية بكل جلاء، ويبدو أن ما يقوله هنا أكثر مما يعنيه التعبير الإنجليزى

القائل بأن «الأفعال تتحدث بصوت أعلى من الكلمات»، فخياله يرى السيوف والرماح والحروب فى إطار من الكتب والعلم. إن السيف أصدق من الكتب، والنصوص لها نصوص (متون)، والرماح عندها علم. وهنا، نجد عكس ما قد يتبادر إلى الذهن: فعلى سبيل المثال لا توجد الحقيقة والمعرفة فى الكتب وإنما فى السيوف. وكما هى الحال بالنسبة إلى الكلمات فى الجناس، فإن الأصوات كذلك تكون واحدة أما المعنى فمختلف. ويتضمن الجناس تبايناً بين الظاهر والحقيقة والصوت والمعنى. لذا فمما لا يدهش أننا غالباً ما نجد أسلوبى الطباق والجناس مجتمعين.

وتحتوى هذه القصيدة على عدد كبيرمن نماذج الطباق الرائعة ـ وهو ما لاحظه النقاد فى أغلب الأحوال، أما ما لم يحظ بالإدراك الكافى؛ فهو ضخامة هذا العدد. ففى قصيدة بها واحد وسبعين بيتاً نجد أن لا أقل من اثنين وخمسين منها تقوم على التناقض أو تحوى أفكاراً متضادة. وقد لاحظنا، فيما سبق، الأمثلة المتضمنة فى الأبيات الثلاثة الأولى. وفيما يلى قائمة بالطباق (درجات التباين المختلفة) فى القصيدة. فى البيت (٥) «نبع» و«غرب» (القوة/الضعف)، فى البيت (٧) «مظلمة» و«كوكب»، فى البيت (٨) «منقلب» و«غيرمنقلب» (متحرك/ ثابت)، فى البيت (٩) «فلك» و«قطب»، فى البيت (١٠) «بينت» و«تخفى»، فى البيت (١١) «نظم» و«نثر»، فى البيت (١٢) «سماء» و«أرض»، فى البيت (١٤) «بنى الإسلام فى صعود» و«المشركين فى خبب»، فى البيت (١٥) «أم» و«أب»، فى البيت (١٧) «شابت» و«لم تشب»، فى البيت (١٨) «بكر» و«افترشا» (عذراء/ ثيب)، فى البيت (٢٠) «كربة» و«فرجت الكرب»، فى البيت (٢٤) «سنة السيف» و«سنة الدين»، فى البيت (٢٦) «ليل» و«صبح»، فى البيت (٢٧) «دجى» و«شمس»، فى البيت (٢٨) «ضوء» و«ظلمة» فى البيت(٢٩) «الشمس طالعة» و«وجب»، فى البيت (٣٠) «طاهر» و«جنب»، فى البيت (٣١) «لم تطلع الشمس» و«لم تغرب» و«بان بأهل» و«عزب»، فى البيت (٣٢) «ربع ماية معموراً» و«ربعها الخرب»، فى البيت (٣٣) «الخدود أدميت من الخجل» و«خدها الترب»، فى البيت (٣٤) «سماجة» و«حسن»، فى البيت (٣٥) «حسن منقلب» و«سوء منقلب»، فى البيت (٣٨) «لاحجبت» و«تحتجب»، فى البيت (٤٠) «نفسه وحدها» و«جحفل»، فى البيت (٤١) «الله» و«غيرالله» و«هدمها» و«لم تصب»، فى البيت (٤٢) «مفتاح» و«باب المعقل»، فى البيت (٤٣) «سارحين» و«ورد»، فى البيت (٤٥) «الحمائن» و«الحيائين» و«بيض» و«سمر»، فى البيت (٤٧) «حر الشغور» و«برد الشغور»، فى البيت (٤٨) «أجبت» و«لم تجب» و«السيف» و«غير السيف»، فى البيت (٤٩) «عمود» و«أوتاد»، فى البيت (٥١) «جريتها» و«البحر ذو التيار»، فى البيت (٥٢) «محتسب» و«مكتسب»، فى البيت (٥٣) «كثرة» و«فقر»، فى البيت (٥٤) «المسلوب» و«السلب»، فى البيت (٥٥) «منطق» و«صخب» و«سكت»، فى البيت (٥٧) «خفة الخوف» و«خفة الطرب»، فى البيت (٥٩) «نضجت جلودهم» و«قبل نضج التين»، فى البيت (٦٠) «طابت» و«لم تطب»، فى البيت (٦١) «حى الرضى» و«ميت الغضب»، فى البيت (٦٣) «سناها» و«عريضها»، فى البيت (٦٤) «قطع الأسباب» و«كم كان من سبب»، فى البيت (٦٥) «قضب الهندى مسلطة» و«قضب تهتز»، فى البيت (٦٦)«بيض إذا انتضيت من حجبها» و«أحق بالبيض من الحجب»، فى البيت (٦٨) «الراحة الكبرى» و«التعب»، فى البيت (٦٩) «موصولة» و«منقضب»، فى البيت (٧١) «صفر الوجوه» و«جللت أوجه».

وماذا عن الأبيات التسعة عشر الأخرى من القصيدة؟ إن أربعة عشر منها تقوم على التوازى والتوازن. البيت (٤) «زخرف» و«كذب»، البيت (٦) «صفر أو رجب»، البيت (١٣) «حفلاً معسولة الحلب»، والبيت (١٦) بأسره (أتعبت خسرو وردت أبو كرب)، والبيت (٢٢) بأسره؛ حيث يقول الشاعر إن الدمار الذى حاق بأختها يسرى كالعدوى، البيت (٢٥) «ذليل الصخر والخشب»، البيت (٣٦) «السمر والقضب»، والبيت (٣٧) بأسره، البيت (٣٩) «لم يغز قوماً ولم ينهض إلى بلد»، البيت (٤٤) «ذبا السيوف وأطراف القنا»، البيت (٤٦) «كأس الكرى ورضب الخرد»، البيت (٦٧) «جرثومة الدين والإسلام والحسب»، البيت (٧٠) «بين أيامك وأيام بدر».

ومن هنا نرى أن البناء العام للقصيدة الذى يقوم على التباين والتوازن البسيطين ينعكس بوضوح فى الأساليب البلاغية التى يستخدمها الشاعر. وبجانب الطباق، نجد أن إحدى السمات الأسلوبية البارزة تتمثل فى الصور المأخوذة من عالم النساء الأنثوى، لاسيما الصور الشهوانية التى تسرى كنغم رئيسى فى القصيدة. إذ نجدها فيما لا يقل عن ثمانية عشر بيتاً: ١٢ ـ ١٣، ١٥ـ ١٩، ٢٢، ٣٠ـ ٣٣، ٤٦ ـ ٤٧، ٦٣ـ ٦٦. وتتراوح هذه الصور بين التقليدية فى البيت (١٢)؛ حيث تبرز الأرض فى حلة جديدة لتحتفل بالنصر إلى الصور المغربة. وتوصف مدينة عمورية أولاً على أنها أم هى أعز من أى أم أو أب (البيت ١٥)، ثم توصف كامرأة جميلة ذات شباب خالد وشرف يقاوم كل حيل الخطاب (١٦ ـ ١٧) وهى عذراء لم يستطع القدر أن يطمسها (١٨). ويصور الله على أنه حشد السنين لها كما تفعل المرأة البخيلة (١٩)، وحتى فى حالة الدمار يجد الشاعر عمورية أجمل مما وجد شاعر الحب غيلان حى محبوبته ماية الجميل. كذلك تبدو للناظر خدود المدينة وقد علاها التراب أشهى من خدود العذارى وقد دميت من الخجل (٣٣) وهى استعارة تمتزج فيها (المحطمة والمغتصبة) بالمرأة امتزاجاً كاملاً. وفى البيت (٦٤) يؤدى الاتحاد بين الاثنتين إلى غموض مثير للانتباه. وقد ترجمه أربيرى كما يلى: «كم كانت من سبل للوصول إلى المخدرات العذارى بقطع أسباب الرقاب». ويمكن ـ كما لاحظ التبريزى نفسه[٨] ـ أن تشير كلمتا «المخدرات العذارى» إلى المدينة نفسها (أى عمورية) وأيضاً إلى عذارى حقيقيات أى إلى السبايا. ويتحدث البيتان التاليان (٦٥ ـ ٦٦) عن موضوع النساء الأسيرات؛ حيث تستحوذ السيوف المشهرة على النساء ذوات القدود الرشيقة والأرداف الممتلئة والبشرة البيضاء، ونلمح فى هذه الأبيات مضامين جنسية لافتة للنظر حقاً، لاسيما فى «السيوف المسلطة» و«المشهرة» («انتديت») وفى كلمة «قضيب» (إذ لا تعنى هذه الكلمة السيف فقط وإنما أيضاً عضو الذكورة).

وتشبيه المرأة ليس من ابتداع أبى تمام ولا حتى اللغة العربية؛ إذ يمكن الإشارة إلى أمثلة مشابهة لا حصر لها فى لغات أخرى ربما كان أشهرها ما ورد فى الإصحاح السابع عشر من كتاب (الوحى) فى العهد القديم؛ حيث تشبه مدينة بابل بامرأة تجلس فوق حيوان قرمزى اللون: ترتدى الملابس ذات الألوان الأرجوانية والقرمزية وتتزين بالذهب والأحجار الكريمة واللآلئ وتمسك بكأس ذهبى فى يدها. هذه المرأة التى تراها هى تلك المدينة العظيمة. وبجانب ذلك، فإن العنصر الشهوانى الموجود فى بعض الصور يرجع إلى حقيقة أن النصر فى الحرب فى تلك الفترة كان يعنى بالفعل أسر نساء العدو والاستمتاع بهن. لذا، لا أفهم حامورى عندما يقول إنه «على الرغم من أن الارتباط صحيح من الناحية التاريخية، فإن الأشياء المرتبطة ببعضها ـ العنف والشهوة ـ لا تتآلف معا»[٩]. فسواء تحدثنا عن الجنس والعنف بلغة الصحفيين، أو اخترنا الحديث عنهما بمصطلحات فرويد الرصينة، فإن هذا الارتباط مألوف بما يكفى. إن ما يقابلنا عند أبى تمام هنا تنويع على مقولة «رايدن»: «لا يفوز بالجميلات إلا الشجعان».

وتسرى الصور الشهوانية فى أرجاء القصيدة وتربط بين أجزائها كما يفعل الطباق. وهناك صورة متكررة أخرى لاحظها حامورى[١٠] تتعلق بفكرة الكشف والتجلى، وهى ذات صلة بموضوعنا، ولاسيما كشف حجاب النساء.

وقد نتساءل الآن عن مغزى هذه الأساليب البلاغية. نعرف أن أبا تمام كان فناناً على درجة عالية من الوعى؛ وكان ينتقى كلماته بعناية فائقة. وتقول نادرة أوردها المرزبانى فى (كتاب الموشح) أن أبا تمام كان يحدب على كلماته كما يحدب الرجل على أولاده[١١]، كما أظهر كلاين ـ فرانك فى دراسته الأخيرة عن (الحماسة) أن أبا تمام فى سعيه إلى كسب المشروعية لأسلوبه الشعرى قد «حاول بإيراد الأمثلة المأخوذة ممن سبقه من الشعراء أن يثبت أنه حتى الشعراء الأقدمين قد استعملوا أسلوباً مفعماً بالبلاغة كما استخدموا اللغة نفسها، كما وجدا عنده»[١٢].

وتبدو سلسلة الطباقات التى لاحظناها عبر القصيدة، كأنها تتجمع لتصب فى فكرة خاتمة يسبقها خطاب موجه إلى الخليفة (البيت ٦٧). ويأتى هذا النداء مباشرة بعد البيتين اللذين ناقشنا مضمونهما الشهوانى فيما سبق، لكى يكون خاتمة الوصف وبداية الخاتمة:

خليفة الله جازى الله سعيك عن
جرثومة الدين والإسلام والحسب

ويلى هذا البيت التغيير فى النغمة الذى ينتج جزئياً عن استخدام ضمير المخاطب بعد ثمانية أبيات (٥٨ ـ ٦٦) لم يستخدم فيها سوى ضمير الغائب. ويسمى هذا الأسلوب البلاغى بالالتفات، وهو يبرز الفكرة التالية ويؤكدها فى الأذهان:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تنال إلا على جسر من التعب

وهذه الراحة الكبرى (وفى بعض النسخ «العليا»)[13] هى بكل وضوح الانسجام الداخلى الناجم عن الجهاد فى سبيل الله. ويمر الطريق إليها عبر الكدح بما فيه السيطرة على النفس والتقشف والحرمان (الذى تقول لنا المصادر عنه فى هذه الحالة إنه يعنى مفارقة شهوة النساء)، ويعبر الشاعر عن رؤية روحية أخلاقية تدور حول تضاد جسدته القصيدة فى سلسلة من الأفكار الطباقية، كالقول بأن الطريق إلى الراحة يمر عبر التعب، أو أن طريق الحياة يمر عبر الموت (البيت ٤٥)، أو أن النصر فى الحرب (الذى يعنى الخراب) يجعل الأرض تزهر (البيت١٢)، وهكذا، نرى أن التوتر الذى يوجده أسلوب الطباق البلاغى يعكس التوتر الناجم عن هذا التضاد الأخلاقى والروحانى.

غير أن هذا التضاد أو المفارقة لا يبقى حتى النهاية دون حل. وعلى الرغم من غلبة أسلوب الطباق بشكل طاغ، فإن الأثر النهائى الذى تتركه القصيدة هو البهجة والسيطرة الكاملة على النفس؛ ذلك لأن يد الله تكمن خلف كل هذه المفارقات. ويرد اسم الله ثلاث مرات فى بيت واحد (البيت٣٧) يبرز كأكثر أبيات القصيدة رسوخاً فى الذاكرة، لما يحتويه من حس فنى دقيق وتوازن مكتمل وقافية داخلية مزدوجة وجناس يتضمن لعبا على اسم الخليفة:

تدبير معتصم بالله منتقم
لله مرتغب فى الله مرتقب

أما فى البيت (٤١)، وعلى الرغم من مديحه المسرف فى البطل وإضفاء الطابع المثالى عليه (فى البيتين٣٨ـ٤٠حيث يستعمل أسلوب المبالغة البلاغى)، فإن الشاعر ينسب كل انتصار الخليفة إلى الله فى روح من التقوى:

رمى بك الله برجيها فهدمها
ولو رمى بك غير الله لم تصب

ولا شك أن نماذج التوازى والتشابه التى عرضنا لها فيما سبق تسهم فى تخفيف أثر التوتر الناجم عن استعمال الطباق. والنتيجة هى أن خاتمة القصيدة تفك التوتر وتعيد الانسجام، شأنها فى ذلك شأن الحركة الختامية فى السيمفونية الموسيقية الجيدة.

ولكن ماذا عن تشبيه المرأة الغالب والصور الشهوانية المتكررة؟ ينبغى أن نربط هذا بظروف الحرب وهجوم البيزنطيين على زباطرة واختيار الخليفة مدينة عمورية لتكون محل انتقامه. ويصف المؤرخون الأوائل، كالطبرى وابن الأثير، كيف استثيرت مشاعر المسلمين، وكيف غضب الخليفة خصوصا من الفظائع التى ارتكبها تاوفيلس عندما اقتحم زباطرة يقتل رجالها ويسمل عيونهم ويأسر نساء المسلمين[14]. ويقال إن المعتصم نفسه ولد فى زباطرة، وإن كانت رواية أخرى تقول إنها كانت مسقط رأس والدته. كذلك يقال إن اختيار الخليفة عمورية يعود إلى أنها البلدة التى نشأت فيها أسرة تاوفيلس[15]. ومن المؤكد أنه عندما استولى جنود البيزنطيين على زباطرة صرخت امرأة فيها تستغيث بالخليفة، ويشير الشاعر إلى هذه الواقعة فى البيت (٤٦)[16]. ومن المفيد هنا إيراد تعليق أربيرى على البيت وقد أخذه عن التبريزى:

«عندما استولى البيزنطيون على زباطرة صرخت امرأة مسلمة كان النصارى قد أمسكوا بها لسبيها قائلة: «وامعتصماه». ووصل الخبر إلى الخليفة وهو ممسك بكأس نبيذ فنحاه جانباً وأمر بالحشد والهجوم على عمورية. وامتنع الخليفة عن شهوة الفراش وعن النوم كى يلبى نداء المرأة من زباطرة»[17].

وعلى الرغم من أن هذه القصة تنطوى على عنصر من عناصر المبالغة ، فإنها تقدم لنا تفسيراً كافياً لهيمنة صور النساء على ذهن الشاعر حتى مع الإغراب الذى قد تتسم به بعض الصور لدى القراءة الأولى لها. ذلك لأن ما سيطر على أذهان المسلمين كان قضية العرض وشرف نسائهم .

إن قصيدة أبى تمام عن عمورية عمل شعرى محكم البناء بالغ التنظيم ، ونجد عناصر منها منفردة فى قصائده الأخرى. فصورة رماح المحاربين أو سيوفهم وهى «تنتهك المدن العذارى» نجدها مثلاً فى القصيدة المؤلفة لمدح خالدبن يزيد الشيبانى[١٨] ، كما نجد المبالغة المتمثلة فى تشبيه المحارب الواحد بالجيش الوافر فى القصيدة التى مدح بها الحسن بن سهل [١٩] ، ونجد رفض التنجيم فى مديحه لصديقه على بن الجهم [٢٠]. وبالمثل ، فإن إزهار الدغل الناجم عن الانتصار الحربى نجده فى مديح آخر للخليفة نفسه وقائد جيشه أفشين[٢١]. لكن هذه العناصر وغيرها لا تجتمع إلا فى قصيدة عمورية ؛ حيث تندمج وتنصهر فى بناء كلى منسجم.

لقد كانت هذه القصيدة موضع إعجاب الكثيرين من القراء على مر العصور . وكما يتوقع ، فإن النقاد والشراح العرب فى العصور الوسطى مثل المعرى والتبريزى علقوا فقط على أبيات منفردة ، أو على بعض التعبيرات ، كما كانت شروحهم مصطبغة فى الغالب بالطابع اللغوى . أما فى العصر الحديث ، فنجد مارجوليوث يصفها بأنها من «أبرع قصائد أبى تمام» ، دون أن يشرح لنا السبب فى هذا الحكم [٢٢]. أما الدارسون العرب الذين ألفوا دراسات حول هذه القصيدة ، مثل البهبيتى وعمر فروخ ، فلم يعنوا بتحليل القصيدة تفصيلاً ، وصحيح أن شوقى ضيف قد أدلى بملاحظات بديعة ، إن كانت موجزة على ما أسماه بتوافر الأضداد فى القصيدة ، وذلك فى كتابه (الفن ومذاهبه فى الشعر العربى)[٢٣] . ومع ذلك، فلم يحاول أى ناقد، باستثناء حامورى، القيام بتحليل نفسى جاد للقصيدة ، بل إن تحليله كما رأينا يقتصر فقط على موضوعات عدة. لكننا رأينا هنا كيف أن النظرة العامة للقصيدة ، التى تنطلق من التحليل النصى لكنها لا تغفل عن البناء العام، تثبت أن الأسلوب البلاغى المعين يمكن فى الوقت نفسه أن يكون أساساً من أسس بناء القصيدة ودليلاً على معناها العام. إن فن البديع فى هذه القصيدة التى تعد من أروع نماذج الشعر العباسى، يجاوز كثيراً كونه مجرد حلية بلاغية أو زينة خارجية.

الهوامش:

(١) يصر ابن المعتز على أن البديع فى أصله ينقسم إلى خمسة أنواع فقط ، وإن كان فى نهاية كتابه يضيف إليها ثلاثة عشر محسناً بديعياً . انظر كتاب البديع ، حققه أغناطيوس كراتشكوفسكى . لندن ، ١٩٣٥ (ص ٥٧ – ٥٨).

(٢) انظر السيوطى . إتمام الدراية ، على حاشية كتاب مفتاح العلوم للسكاكى . الطبعة الأولى . القاهرة . د . ت.

(٣) إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبى عند العرب . ١٩٧١ ص٦١٦.

(٤)انظر المقالة الرائعة لبيتر دونكى حول الصلة بين هذا المفهوم للأدب وبين البلاغة. «البلاغة فى العصر الوسيط» فى: الأدب والحضارة الغربية: عالم العصور الوسطى. جمع ديفيد ديتشيز وأنطونى ثورلبى. لندن ١٩٧٣. ص ٣١٥_ ٣٤٧.

(٥) ريناتاجاكوبى «ابن المعتز: دير عبدون. تحليل بنيوى». مجلة الأدب العربى. العدد السادس . ١٩٧٥ص ٥٢.

(٦) انظر ديوان أبى تمام. تحقيق محمد عبده عزام (يشار إليه فيما يلى باسم الديوان) المجلد الأول: القاهرة، ١٩٥١. ص ٤٦ .

(٧) أ. ج. أربرى. الشعر العربى: مدخل للطلاب. كمبريدج، ١٩٦٥، ص ٥٠ .

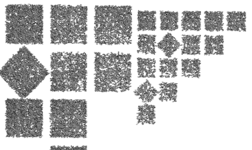
(٨) الديوان، المجلد الأول. ص ٧٧ .

(٩) أندراش حامورى، فن الأدب العربى فى ا لعصر الوسيط، برنستون، ١٩٧٤ . ص ١٣٢ .

(١٠) المرجع نفسه.

(١١) انظر فيلكس كلاين ـ فرانك. «حماسة أبي تمام» مجلة الأدب العربي. العدد الثالث. ١٩٧٢. ص ١٦٣، هامش رقم (٢).
(١٢) المرجع نفسه. ص ١٥٧.
(١٣) انظر الديوان، المجلد الأول. ص ٧٤، هامش رقم (٤).
(١٤) انظر ابن الأثير، الكامل في التاريخ. بيروت، ١٩٦٥. المجلد السادس، ص ٤٧٩ ـ ٤٨٠ وانظر محمد نجيب البهبيتي. أبو تمام الطائي: حياته وشعره. الطبعة الثانية القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٣٩ ـ ١٤٣.
(١٥) انظر عمر فروخ، أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: دراسة تحليلية. ١٩٦٤، ص ١٧٣.
(١٦) الديوان. المجلد الأول، ص ٦٧.
(١٧) أربيرى. المرجع السابق. ص ٥٨.
(١٨) الديوان. المجلد الأول، ص ١٠.
(١٩) المرجع نفسه. المجلد الأول، ص ١١٩.
(٢٠) المرجع نفسه. المجلد الأول، ص٤٠٨.
(٢١) المرجع نفسه. المجلد الثالث، ص ٨٦.
(٢٢) فهارس ديوان أبي تمام، مجلة الجمعية الملكية الآسيوية، ١٩٠٥، الفصل الثاني والعشرون، ص ٧٤٦.
(٢٣) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة: ١٩٦٠، ص ٢٥٦، وما بعدها. وكان أبو تمام نفسه قد ابتدع هذا المصطلح الذى ورد في رثائه لابن أبي داود (انظر: ص٢٥٠).





- مفهوم الكتابة عند چاك دريدا: الكتابة والتفكيك. — محمد على الكردى

مفهوم «الكتابة»

عند جاك دريدا

الكتابة والتفكيك

محمد على الكردى *

لعل قضية طرح السؤال، كما يعبر عنها المفكر والأديب اللامع موريس بلانشو فى تأملاته الفلسفية [1]، هى خير مدخل للوصول إلى الدلالة العميقة التى يشكلها مفهوم «الكتابة» عند دريدا، على شريطة أن نفهم أن قضية الكتابة ليست عند رائد التفكيكية محض مفهوم أو تصور، بقدر ما هى عملية إجرائية لا يمكن من غيرها فهم ليس فكر دريدا نفسه ودوره التقويضى للعقلانية الغربية فحسب، وإنما مجمل الفكر الأوروبى الموسوم بالحداثة.

من ثم ، إذا كان السؤال هو النقص عينه أو هو الرغبة عينها فى الحصول على الرد، فإن الإجابة التى تشكل تحقيق الرغبة والرضا، ومن ثم الملل الذى سرعان ما يعقبهما ، يمكن أن تكون على نحوين مختلفين: فهى إما إجابة عامة شاملة، وإما إجابة عميقة غائرة فى الأعماق. مهما يكن من أمر، فإن الإجابة العامة هى إجابة العقل التى توفرها المعرفة العلمية طالما أنه ليس هناك ـ كما يذهب أرسطو ـ إلا علم العام، أو هى ، بعبارة أخرى، نتاج الرؤية الواضحة التى تفتح للإرادة طريق الفعل أو الإنجاز المستقيم، أما الإجابة العميقة فهى ـ ربما لما يحيط بالأعماق من ظلال وعتمة ـ إجابة القوى الغيبية ، إجابة الأسطورة التى يعمى عنها العقل ولا يفطن إلى مغزاها، ربما بسبب هذا الفيض النورانى الزائد عن الحد، الذى يؤدى إلى الانبهار، وربما أيضا بسبب ما يضعه الإنسان من ثقة زائدة عن المطلوب فى العقل، وما قد تؤدى إليه هذه الثقة من زهو وغرور وخيلاء تخيل إليه أنه قادر على السيطرة على نفسه وعلى كل ما يحيط به من قوى غامضة؛ كأن ما يشعر به فى داخله مواز أو مطابق لما هو قائم فى خارجه، أو ليست الحقيقة فى التراث الفلسفى هى «المطابقة» بين تصوراتنا والواقع؟ [2]

لعل هذا اللون من الإجابة العامة هو ما يشكل انتصار الفكر على الرأى، وبوجه خاص على الرأى الشائع، ولعله يشكل مرحلة انتصار العقل على الأسطورة، ولكنه ، من غير شك، انتصار واهم وغير مؤكد[3] . ولعل زيف هذا الانتصار يقر فى طبيعته العامة نفسها، وفى هذه القدرة التى تخيل إلى الإنسان أنه يستطيع بفضلها أن يحلق فى آفاق العالمية وأن يتوازن مع ذاته؛ بحيث يصبح معاصرا لها متطابقا معها ومماثلا

---

*قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب ، جامعة الإسكندرية.

فيها بطريقة لا سبيل إلى الفكاك منها. ألم يستطع «أوديب» ، مثالا على ذلك، أن يكتشف بذكائه اللماح ما عجز معظم الناس عن اكتشافه وفض سره؛ ألا وهو أحجية أبى الهول، بينما عجز، فى الوقت نفسه، عن فك لغز الحياة وقوانينها الخفية التى أودى به خرقه لها إلى الضلالة والضياع؟

ليس من شك فى أن ما أريد أن أخلص إليه هو أن ما يرمى إليه بلانشو عبر مفهومى الإجابة «العامة» والإجابة «العميقة» اللذين سمحا لى بنسج ما نسجت حول تأملاته، يبدو لى قاسما مشتركا لمعظم الفكر الأوروبى الحديث الذى تبلور فى إطار البنيوية والمدارس الأدبية والنقدية «الجديدة» ، وبوجه خاص لدى كتاب من أمثال رولان بارت و فيليب سوللرز و تودوروف وغيرهم، وهو القاسم المشترك نفسه الذى رأيناه عند ميشيل فوكو فى صورة «كينونة» اللغة [٤]، والذى تتخلل آثاره معظم المفاهيم التفكيكية التى يقيم عليها دريدا رؤيته فى «التناثر» و «الاختلاف»[٥].

نعود فنقول : إن الإجابة العامة هى ما يقدمها لنا العقل الغربى كما تأسس فى ظل «اللوجوس» اليونانى وما ارتبط به من نظام عقلانى ـ أنطولوجى ـ أخلاقى ، أما الإجابة العميقة ، كما يسميها بلانشو، فهى أقرب إلى ما يمكن تسميته بالمكبوت فى طيات الفكر العقلانى ، وهى لذلك ترتبط أكثر بالجانب الأسطورى فى الفكر اليونانى والشرقى ، وذلك بقدر ما يشكل الشرق القديم الإطار أو الوعاء الأكبر الذى استمد منه اليونانيون الأوائل كثيرا من تصوراتهم الدينية و «الكوزموجونية» . ولعلنا نعرف جيدا أن انتصار العقل المزعوم لم يقض كلية على دور الأسطورة وعلى وظيفتها الكاشفة لطبيعة النفس البشرية؛ فهى بجانب استخدامها فى الإبداعات الأدبية، على مر العصور ، كانت خير معين لفرويد و يونغ وغيرهما من رواد التحليل النفسى فى دراسة وتحليل الدفعات العمياء التى تصطرع فى أغوار اللاوعى الإنسانى.

بل إن الأدهى من ذلك كله، هو أن هذه العقلانية التى سوف تشكل السمة العالمية للحضارة الغربية، لم تقض ـ ويبدو أنها لن تقضى ـ على الجوانب اللاعقلية التى شكلتها الأسطورة، والتى بلورتها علوم التحليل النفسى فى شكل دفعات عمياء وحتميات تتجاوز قدرة الذات على الرؤية الواضحة وقدرة الإرادة على الضبط والتماسك والاعتدال .

وليس من شك فى أن هناك ارتباطات مؤكدة بين هيمنة التيارات العقلانية تارة وانحسارها تارة أخرى من ناحية ، وحركة الطبقات الاجتماعية فى صعودها وسقوطها وفقا لجدلية العلاقات الاجتماعية ـ التاريخية من ناحية أخرى؛ ذلك لأن الأفكار لا تنتشر أو تسود ، كما يخيل إلى الكثيرين، فى فراغ أو فى عالم المطلق والتجريدات، وإنما فى إطار الجدلية التاريخية التى تضفى عليها مضمونها الفعلى والحقيقى. من ثم، ليس من الأمور الاعتباطية أن يرتبط صعود التيارات العقلانية إبان القرن الثامن عشر بقيام الدولة الليبرالية أو البورجوازية الحديثة، وليس من الأمور العشوائية أن ترتبط الحركة الرومانسية، فى الأغلب ، بهزيمة الثورة الفرنسية وعودة طبقة النبلاء إلى الحكم ، وإن كانت هذه الظاهرة لا تحجب بالطبع دور الفعاليات التاريخية الأخرى؛ مثل سقوط نموذج الثقافة الرسمية أو المهيمنة الذى ارتبطت من خلاله الكلاسيكية بمعيارية الثقافة اليونانية واللاتينية، بوصفها نموذجا للعالمية وتجاوز الزمن، وصعود الثقافة الشعبية من حيث هى سمة من سمات بناء الهوية القومية واستردادها، خاصة فى إطار الدور الرائد الذى سوف تلعبه الرومانسية الألمانية.

وأخيرا، ليس من الأمور العارضة أن تزداد هذه الحركة المناهضة للمنظور العقلانى، التى لم تختف قط عبر التاريخ الحديث والمعاصر، قوة وضراوة مع استتباب دعائم المجتمع الصناعى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وانتشار هيمنته على معظم بقاع العالم. ولعلنا نتذكر، على سبيل المثال، ما كان يمثله نموذج روسو الإصلاحى من «غرابة» فى قلب فلسفة التنوير، والاستخدام «المعكوس» الذى قام به «ساد» للعقل نفسه ولمنطق الطبيعة فى تبرير الجريمة والشذوذ، وذلك فى الوقت نفسه الذى يتحدث فيه رجال القانون عن الحقوق «الطبيعية» للإنسان. كما لا يغيب على أحد الدور «المثالى» الذى لعبته «الرمزية» ذات النزعة الأنطولوجية الواضحة، و«البرناسية» ذات النزعة المتعالية على الواقعية والنفعية. أما فى عصر أوج الوضعية والعقلانية البرجماتية اللتين واكبتا انتشار الإمبريالية العالمية واستقرار مبادئ السوق وأخلاقياته، فإننا نرى قوى «اللاعقل» المدمرة

للأعراف والقيم البرجوازية تنبثق عبر تجربة لوتريامون الشعرية بالغة العنف، وعبر تجربة رامبو الرائدة فى مجال «كيمياء الكلمة»، وهما التجربتان اللتان سوف تؤكدهما الحركة «السريالية» فى الثلث الأول من القرن العشرين، بل نراها عبر «الوجودية» نفسها فى ثورتها العارمة على النسق الهيجلى، وما يمثله من قمع للحرية الفردية وكبت لتلقائية الذات فى سعيها نحو التحقق المبدع الخلاق عبر الزمان والتاريخ.

ولكن، إذا كانت هذه التيارات المناهضة للعقلانية المثالية وللقيم الأخلاقية النفعية قد تناثرت، كما نرى، عبر التاريخ الغربى الحديث والمعاصر، مع بعض الاختلافات فى الرؤى والخلفيات الإيديولوجية ـ من غير شك ـ هنا وهناك، كما نرى ذلك واضحا بين النيتشوية والفرويدية والماركسية التى تشترك جميعا فى رفضها التراث الغربى الكلاسى، إلا أنها لا تبلغ بحال من الأحوال فى ثوريتها «الإبستمولوجية» الحد الذى وصلت إليه «التفكيكية»؛ ليس فحسب فى نقد القوالب المنطقية الظاهرة للفكر الغربى الموروث، وإنما فى تقويض تجربة «اللوجوس» أو العقل الغربى نفسه فى آلياته الأساسية.

غير أننا نعود فنقول، على طريقة دريدا نفسه الذى يقدم المفهوم ثم يتجاوزه عن طريق «الإمحاء» الإيجابى ـ إن صح هذا التعبير[٦] ـ إن هذه الثورة أقرب إلى الثورة الكلامية منها إلى دعوة جادة إلى تغيير الواقع أو حتى إلى إيجاد لون جديد من الخطاب المؤثر أو الفعال. بعبارة أخرى، إن ثورية الخطاب التفكيكى ليست أكثر حدة أو قوة من ثورية الخطاب النيتشوى أو الماركسى ، وهى إن كانت تعطى خطاب التفكيك قدرة لانهائية على كشف أوهام العلمية والموضوعية الصارمة التى قام عليها الخطاب الفلسفى الغربى المتوارث، فذلك بقدر ما يكشف لنا أى خطاب نقدى، وهذه حقيقة يجب التسليم بها، أن كل ما يبدعه الإنسان ، غربياً كان أم شرقيا ، من نتاج أدبى أو فكرى، لا يمكنه أن يفلت من حبائل الإيديولوجيا. وذلك بقدر ما تمثل الإيديولوجيا صفة ملازمة لكل خطاب إنسانى ، وبقدر ما يشكل هذا الخطاب محاولة يائسة لتجاوز الصدع الجذرى الذى يقع فى قلب المسافة بين الوجود والتصور وبين الشعور واللاشعور[٧]. وإذا كان الخطاب التفكيكى يعد، فى نظرنا، أقل ثورية من أى خطاب سابق عليه، فذلك لأنه يخرج من جهة عن دائرة التاريخ ويقع فى ختام الفلسفات التى طمحت، بشكل أو بآخر ، فى إقامة جسر بين الواقع والتنظير، أو التى رأت فى الفكر مرادفا للعمل أو وسيلة منهجية للتأثير على مجرى الأحداث وحركة الصيرورة التاريخية. إننا مع الفكر التفكيكى؛ مع فكر نهايات التاريخ ونهايات الفلسفة بمعناها العريق، أى الميتافيزيقا والأنطولوجيا، وكذلك مع هيمنة مفاهيم المكان والسطحية[٨] والإحساس بالانحدار والشيئية وسيطرة الآلة المعقدة وما يواكبها من استراتيجيات «اللعب» المنظم الذى يجتاح معظم المجالات الثقافية؛ من أدبية وفنية وفلسفية.

حينما يخرج الفكر التفكيكى عن دائرة التاريخ، ويعترف ضمنا بنهاية الفلسفة مع هيجل الذى يصل المطلق على يديه إلى الوعى بذاته من حيث هو وعى متحقق عبر التاريخ، ومن ثم مؤسس للتاريخ[٩] ومهيمن عليه، فإنه لايجد أمامه إلا طرق المراوغة والمداورة والالتواء لتفكيك ما أقامه تاريخ الفكر الغربى من قيم وأنساق ومفاهيم منطقية وأخلاقية عدت، إلى وقت قريب، بمثابة جوهر الفكر الإنسانى وحاضره الذى لا يغيب فى انفتاحه الجذرى على الماضى والمستقبل. وليس من شك فى أن المراوغة أو الالتواء (Loxos) فى قلب «اللوجوس»، كما يمارسهما فيلسوف على شاكلة دريدا[١٠]، لا يخرجان عن إطار اللعب؛ وذلك لما يفترضه هذا اللعب من قيام عالم متخم ومجتمع يقوم على الفائض الاستهلاكى، وما يقتضيه من اصطناع لغة وظيفية أو «عدمية» ـ وفقا لتعبيرات بلانشو ـ تعمل على تحويل الإبداع إلى ضروب من التشكيلات الخيالية التى لايناط بها إدراك غور نفسى أو وصف حقيقة واقعة، إذ لم يعد هناك من متاح، بعد تفتت أبعاد الشخصية وتقلص الواقع الفعلى أو المرجعى إلى مرتبة أثر من آثار النص[١١]، إلا هذه اللغة نفسها، هذه اللغة العدمية التى تولد الحقيقة ونقيضها، والتى لاتتأكد إلا كاختلاف جذرى يمكنها، فى الوقت نفسه، من صياغة العالم ونقضه، أو استبداله بقرين زائف (simulacre).

وإذا كان التفكيك سلبا خالصا ونفيا محضا، فهو لا يتحقق، مع ذلك، إلا بتوافر مجموعة من الشروط. ولعل على رأس هذه الشروط التنكر للاسم والتسمية، وذلك بقدر ما يردنا الاسم الذى يتصدر الجملة ويحكم حركتها ويحدد قصديتها إلى فضاء دلالى متجانس وإلى وحدة أولية سابقة على الفكر؛ فالاسم تحديد وإحاطة [١٢] وإبراز لدعائم عالم يقوم على الثبات والسكون ولمرتكزات نظام يحكمه التراتب والتدرج. ومن ثم، كان على فعل التفكيك، بواسطة إجراءات الكتابة لما تتسم به من عتمة أو كثافة تكاد تكون ملازمة لماهيتها «التحبيرية»، بث البلبلة والفوضى فى قلب الخطاب المستتب أو سابق التنظيم. كذلك يقع على عاتق عملية التفكيك إحداث فرجة فى نسيج النص؛ بحيث تزدوج عملية القراءة، وبحيث تسمح هذه «القراءة المزدوجة» المنبثقة عن هذه الفرجة بخلخلة النص وكشف الجذور التى يسميها دريدا «المركزية الصوتية والتصورية»، والتى تشكل العامل الميتافيزيقى أو الإيديولوجى الكامن لمجمل الخطاب الفلسفى الغربى؛ منذ تأسيسه على يدى أفلاطون وحتى بلوغه أوجه عند هيجل.

إن التفكيك من حيث هو عملية تفتيتية لكل خطاب جاهز، أى لكل خطاب قد تشكل وفقا لآليات وطقوس دلالية ،ويصيغ قراءة مترسبة عبر التاريخ فى صورة قواعد وأصول ونظم مقننة أو مودعة فيما يشبه المراسيم المتوارثة التى لايجوز خرقها أو الخروج عليها، هو ضرب من الممارسة الظاهرية التى تنصب عملياتها على «السطح» الخارجى لعلامات الخطاب، وذلك بالقدر الذى تحول فيه هذه الظاهرية دون الارتداد إلى أية احتمالية مضمرة أو كامنة فى قلب الشعور أو اللاشعور، وبحيث تعوق ربط علامات الخطاب بأية عمليات تصورية أو تفسيرية ترتكز على معايير خارجية ومرجعية على شاكلة المؤثرات الاجتماعية أو النفسية أو كل ضروب التنظيرات التى تجعل من الخطاب محاكاة أو تعبيرا أو تحقيقا لمدلولات وغايات حسية أو حدسية أو عقلية سابقة عليه أو موجهة له.

ولعل أهم ما يميز هذه الممارسة النظرية هو تشكيكها فى العلاقة الثابتة أو المستقرة التى تقوم بين الدال والمدلول؛ أى بين «الصورة الصوتية» ـ وفقا لتعبير سوسير ـ ومفهوم الشئ أو تصوره، وهى العلاقة التى يحاول دريدا زعزعتها بردها إلى فضاء الاختلاف وسلبيته الجذرية، وذلك بقدر ما يشكل مفهوم النفى لديه نوعا من المغايرة التامة التى لا علاقة لها البتة بالمرحلة السلبية للمفهوم فى صعوده نحو «التركيب» ـ كما هو الحال عند هيجل ـ التى لاتقع، كما يقول دريدا، على مستوى المدلولات نفسها وإنما على مستوى بناء الصيغ والتراكيب اللغوية ـ الفكرية أو التصورية[١٣]. وليس من شك فى أننا هنا أمام محاولة تقوم على النفاذ من فجوات النص ومحاور تمفصله وتقاطعاته، وذلك بعد كشف علاقات القوى التاريخية التى تضفى عليه تماسكه الدلالى الظاهر، وتحدد له ضروب التفسيرات الممكنة وغير الممكنة.

إن ما يرمى إليه فيلسوف التفكيك بهذا الصدد هو نوع ـ لو استخدمنا مفهوما خاصا بمدرسة ألتوسير ـ من اكتشاف «قواعد إنتاج النص» التى تضع أيدينا على الآليات التى تنتج موضوعاته ومفاهيمه وترسم له حدوده الدلالية، والتى تقودنا معرفتها إلى إعادة توزيع مفرداته وعناصره واستغلال فراغاته أو استثمارها؛ لا على شكل ارتدادات إلى قصديات مصدرية تفترض تنظيما شعوريا سابقا على النص، ولا على شكل غايات محكمات يؤدى إليها النص بطريقة حتمية كما تنتج العلة معلولاتها، وإنما فى صورة إعادة كتابة أو استنساخ، تفسح المجال لبروز الثغرات والتناقضات والتساؤلات، وتعمل جاهدة على فتح النص والإبقاء على انفراجته بشكل دائم ومستمر. وليس من شك فى أن هذا الفتق الذى يمارسه فيلسوف التفكيك فى نسيج النص المقروء، هو الذى يتيح له ليس فحسب الوقوف على تناقضاته وإنما كذلك استخدامها وتوظيفها فى إجراء العديد من «القراءات المزدوجة»؛ بحيث لا نتمكن قط من اللجوء، تحت وقع ميولنا ونزعاتنا اللاشعورية أو تصوراتنا وأحكامنا الإيديولوجية المسبقة، إلى إغلاقه أو حبسه فى صورة دائرة يقع فى قلبها شعور المفسر أو المحلل على شاكلة ما يسميه أصحاب التأويل بالدائرة «الهرمنيوطيقية»[١٤].

لا جرم، من ثمّ، أن يلجأ دريدا فى معالجته النصوص التى يخضعها للتحليل والتفكيك، إلى نوع من المصطلحات يقوم - فى معظمه - على توظيف مجموعة من الصور والاستعارات والتشبيهات التى تتراوح بين القطع والحز والوسم والحد والحفر وبين عمليات من التناقض والتعارض والإبدال وازدواجية الدلالة، وذلك حتى يظل الذهن بمنأى عن كل مؤثرات الحقل الدلالى والرمزى المتوارث فى الفكر الغربى، وبعيدا عن إجراءاته المفاهيمية المألوفة على شاكلة مفاهيم القبلية (a priori) أو الإمبريقية التى ترد جميعا إلى أس «اللوجوس» الغربى، وإلى ما يقيمه من فصل وهمى أو متفق عليه ضمنا بين الفكر والواقع[١٥]. ولعل ضرورة استبعاد هذه المفاهيم، بالنسبة إلى فكر التفكيك، تتضح لنا أكثر حينما نفهم أنها جميعا ترد إلى ضرب من الظاهرية الموجهة أو «المضبوطة» فى قلب الخطاب الميتافيزيقى التقليدى، بينما يسعى دريدا إلى تأسيس ظاهرية جديدة تقوم على المغايرة التامة، أو على نوع من «القفزة» خارج حدود «الريطوريقا» التقليدية التى ترد النص، كما ألفنا ذلك طويلا، إلى «جوانية» مبدعه من جهة، وإلى «خارجية» مرجعه من جهة أخرى[١٦].

إن هذه الظاهرية لا تردنا، كما هو واضح، إلى واقع خارج النص، وإنما هى تعمل على تحويل الواقع الذى لا يستطيع أن يفلت من شباك المتخيل، إلى أثر من آثار النص، وذلك بقدر ما يشكل أى إبداع فكرى أو فنى صياغة جديدة للواقع وإعادة تركيب عناصره وتوزيعها من خلال الرموز أو المواد التعبيرية التى يستخدمها المبدع. ومن ثمّ، فإن هذه الظاهرية التى تتجدد فى إطار هذا المعنى، سوف تتضمن بالضرورة إلغاء أى بعد داخلى أو ما قد نتصوره مضمونا يشير إلى هوية ثابتة أو ذاتية متجانسة قابعة فى قلب النص. وليس من شك فى أن تحرير النص من هذه المرجعيات الخارجية والداخلية ما هو إلا إجراء يقصد به تحويل النص من وظيفته التقليدية - من حيث كونه وثيقة - إلى جماع من الممارسات الإنتاجية لدلالات تتولد عنه، أو بعبارة أخرى لدلالات لا تتطابق بأية حال ومعطياته المباشرة، أو ترد إلى معان كامنة أو غائمة متضمنة فيه بالقوة، وإنما لدلالات مرجأة؛ أى قابلة دوما للإنتاج انطلاقا من فراغات الكتابة ومن المساحات «البيضاء» التى تولدها هذه الفراغات، والتى تشكل - ابتداء من الشاعر ملارميه - قضية الأدب الرئيسية؛ ألا وهى أن موضوع الأدب هو الأدب نفسه؛ أى الإبداع اللغوى فى المقام الأول.

ويذهب دريدا إلى أن هذه المساحات البيضاء ، التى علينا أن نتلمسها بين ثنايا السطور هى نوع من قراءة الغائب - الظاهر أو «الخفى - المقروء» كما يقول، وهى قراءة غير متاحة إلا بواسطة ازدواج الرؤية ؛ أى ما يسميه الكاتب تارة «الجلسة المزدوجة» (double seance) وتارة أخرى ظاهرة تعليق النص (suspens). ويتضح لنا مفهوم «التعليق» هذا بتأمل وظيفة «العنوان» فى شعر ملارميه ، وذلك بقدر ما لا يأخذ منه هذا الشاعر الاصورة العلو والهيمنة على فضاء القصيدة وكأنه أشبه بـ « الثريا» المعلقة فى سماء الغرفة، ولكنها لا تحدد ، بأى شكل من الأشكال، محتوياتها أو ترتبط بها ارتباطا منطقيا أو موضوعيا . من ثم ، فالعنوان عند ملارميه ليس إلا محض ضوء يسطع بياضه على سطح الكلمات لينير «تعرجاتها» ، ومحض هالة ضبابية تفتح لخيال الشاعر ولخيال القارئ معا مجالات متعددة لتوليد الصور والاستعارات والكنايات . بعبارة أخرى ، ليس على «العنوان» أن يحكم معانى القصيدة، إن كانت هناك معان يعتد بها، وليس عليه أن يحددها بطريقة مسبقة؛ فهو، وإن كان يحتل الصدارة مثل مقدمة الكتاب، ليس وسيلة إلى تلخيص أو تقديم موضوع من الموضوعات أو ذريعة لإبراز نقاط نرتكز عليها فى فهم وإدراك أغراض أو أهداف كاتب من الكتاب، وذلك بالقدر الذى أوضحنا فيه أن عملية الكتابة لا يناط بها، فى فكر الحداثة، ردنا إلى نفسية الشاعر أو الأديب والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه بنوع من الانعكاس لها، أو ردنا إلى العالم الخارجى لمجرد وصف معالمه أو الإشارة إلى أحداثه وخطوبه[١٧].

إن مفهوم الكتابة عند ملارميه يضع، كما نرى ، حدا لضرب عريق وراسخ من تاريخ الأدب، كما يذهب دريدا، لتاريخ يهيمن عليه عرض الأفكار والعواطف والبحث عن الحقائق، وفقا لمبدأ المحاكاة الأرسطى الذى يجعل من الفن صورة معبرة ومؤثرة للحياة، وذلك حتى يؤسس فنا جديدا

يقوم على استغلال حركة رموز الكتابة فى توليد نوع من الحقيقة «البيضاء» التى لا تتكفل بأن تنقل إلينا صورا من الحياة أو صوت الضمير وخلجات الوجدان، بقدر ما تتجشم إبداع عالم خيالى يصعب فيه «الحسم» بين الحقيقة والكذب، أو بين درجات الصدق والزيف. ومن ثم ، تتحدد وظيفة الكتابة الجديدة فى أنها ليست محاكاة تقريرية لمبادئ مثالية، ولا تقليدا لمثل وقيم تقيمها علاقات القوى السائدة، وإنما نوع من مغامرة الحرف ومن استنبات الورقة البيضاء وإخصاب النص حتى ينمو ويتفرع فى كل اتجاه، بعيدا عن كل وحدة موضوعية أو ذاتية مفروضة عليه، وفى حرية تكاد تكفل كل ضروب التناقض والاختلاف، وتكاد تفلت من كل صنوف القواعد والالتزامات، فنية كانت أو فكرية أو معيارية، اللهم إلا من ضرورات الكتابة التى تخطها لنفسها على طريق التجديد؛ أى «القطع» ، كنوع من اللعب المنظم.

إن هذه اللعبة المنظمة ، التى يقوم فيها «القلم» بدور البطل الاستراتيجى، تتحقق بصورة مثلى فى رواية (أعداد Nombres) لفيليب سوللرز [١٨]، الذى يصل بفن الكتابة إلى غايته القصوى، وهى غاية لا تتجاوز الوهم والخيال، ولا تخرج عن حيز الورقة المكتوبة التى تردنا سطورها وما ترسمه من أشكال وظلال إلى عالم من المسرحة الأدبية والتمثيل (اللعب) الخطابى الصرف؛ أى إلى عالم لا يتجاوز ممثلوه، فى نهاية المطاف ، دور الكاتب ـ المخرج ودور القارئ ـ المشاهد . ولعل هذه التمثيلية الأدبية التى يتيحها فن الكتابة الجديدة، تبلغ غايتها حينما يخيل إلى القارئ ـ طالما نحن لم نخرج من عالم التمثيل الذاتى (auto-représentation) للأدب الذى تمارسه مدرسة «Tel Quel» ـ أنه قد تحرر من علاقة التبعية التى كانت تفرضها عليه الوظيفة التقليدية للأدب؛ حيث يلعب المؤلف دور مؤسس المعنى ومبلغ الرسالة والمربى والواعظ والأب المهيمن، بينما يكتفى القارئ بدور المتلقى أو المستهلك السلبى الذى يكتفى باجترار متعته؛ سواء بالاتحاد مع «الأبطال» أو الاغتراب فى الأحكام والتصورات الملتوية التى تفرض عليه. إن هذه التمثيلية تتيح للقارئ المشاركة الفعالة فى صياغة هذه الممارسة الروائية المفتوحة، وفى الإحلال محل المؤلف العليم بكل شئ والمستبد برأيه ورؤيته ، وذلك بما يتوافر له من فرص لتقطيع إنتاج الكاتب وإعادة توزيع عناصره، وبما يتاح له من إمكانات فصم عرى هذا المثول أو الحضور الخادع الذى يبدو كأن المبدع يحاول ممارسته من خلال عمله.

لاجرم، من ثم، أن يُستبعد من هذه الرؤية الجديدة للنص كل بعد نفسى للشخصية وكل رؤية شمولية للأحداث وكل تسلسل منطقى لها، وأن تُستبدل بالأساليب التقليدية التى تقوم على التصوير والتعبير رؤية مغايرة تقوم على التفكيك وعلى بث بذور التناقض والاختلاف داخل النص، بغرض تكاثره وتفرغه وتفتيته إلى ما لا نهاية عن طريق التحويل والإبدال. ولا جرم أن تذوب فى هذه الرؤية الجديدة صورة المؤلف المبدع والملهم من قبل القوى الغيبية لتحل محله محض «ذات وظيفية»، لا كيان لها ولا وجود خارج النص وما يفرضه عليها من آليات تسجيلية. ومن ثم تذوى، مع الكتابة الجديدة، أسطورة الكلمة الحية، وتنحسر كل التصورات المتمركزة حول أولوية الصوت وقدرته اللامتناهية على تمثيل الحقائق المجردة التى تعيش فى كنفها الميتافيزيقا الغربية منذ تأسيسها مع أفلاطون وحتى أفولها مع هيدجر . وعلى هذا النحو، تنبثق فكرة موت المؤلف، وتغيب صورته الحية لتصبح محض بؤرة فى شبكة النص أو محض هوية نحوية تسمح بتقطيع جمله وإعادة توزيعها أو إبدال عناصرها، لا من منطلق توليد المعانى وتحقيق رغبة المتماثل بإحلاله فى الآخر ونفيه له، وإنما على مستوى البناء والتركيب وإعادة تفكيك البناء والتركيب، على شاكلة تكاثر الأبناء من خلال موت الأب[١٩] .

علامات تاريخية

لا شئ يحتم علينا أن نعتقد أن مفهوم الكتابة، كما يبرز عبر كتابات ملارميه وسوللرز ، يتطابق تماما و المنظور التفكيكى الذى يدعو إليه دريدا نفسه كما لا يجب أن تغرر بنا هذه الانزلاقات المستمرة التى تتم بين بعض نصوصه ونصوص غيره من كتاب الحداثة وما بعد الحداثة. ذلك لأن مظاهر التشابه والتقارب لا يجب أن تعمينا عن الفوارق والاختلافات، خاصة فى مجال دراسات تقوم أساسا على مبدأ

الاختلاف . من ثم ، فالرؤية المادية البحت للكتابة التى ينادى بها سوللرز [٢٠] واستقلالية الكتابة الشعرية التى أسسها ملارميه [٢١] ، والتى لا تخلو ماديتها الرمزية من نزعات مثالية أو قل «ماورائية» لاتستهلكان تماما - إن صح هذا التعبير - كل الإمكانات والاحتمالات التى يطرحها إشكال الكتابة عند دريدا ، من حيث هو إشكال يقوم على الاختلاف الجذرى وعلى ثنائية أساسية لا هى بالمادية ولا هى بالمثالية [٢٢] . ومن ثم علينا ، نتيجة لذلك، أن نقترب تدريجيا من هذا الفكر بطريقة تمكننا من تجميع شتاته، وكذلك من غير أن نحاول طمس هذا الشتات وتجاوز خصوصيته من حيث هو فكر للتناثر المنهجى، وللانفلات الدائب من المركز [٢٣] الذى لا مكان له فى إطار النظريات التى تحاول الإفلات من نسقية البنيوية ودائريتها المغلقة.

ولعل أول ما يجب أن نعنى به من جوانب هذا الإشكال الذى يثيره الكاتب بصدد الكتابة؛ هو أولا علاقته بالصوت ، وثانيا مدى مشروعية ثانويته المفترضة فى قلب الفكر الميتافيزيقى الغربى بالنسبة إلى أسبقية الصوت أو الشفاهية بوجه عام. وليس من شك فى أن ما يطرحه دريدا على بساط البحث ، من خلال هذه النقطة ، هو التشكيك فى إحدى مسلمات الفكر الدوجماطيقى بعامة، وذلك بقدر ما يقوم هذا الفكر على مطابقة اليقين أو الشعور لواقع عملية التصور، وبقدر ما تشكل هذه المطابقة استغراقا تاما للشعور أو حضورا كاملا للحقيقة فيه، إلى درجة تمحى فيها كل مسافة بينه وبين العالم، ويتقلص فيها كل إمكان للشك أو التساؤل المنهجى الذى يحرر الفكر ويطلق إساره من قيد الوجود . ولربما يجدر بنا، هنا، أن ننوه بأن هذا الإشكال لم يطرح دائما من خلال هذا المنظور التفكيكى ، خاصة أن محط الاهتمام فى كثير من الدراسات [٢٤] يدور حول التمييز بين مقومات الثقافة الشفاهية من حيث ارتباطها بنمط تاريخى يتمتع بطقوسه ومراسيمه، بل بفلسفته الملازمة له، وبين مقومات الثقافة المكتوبة التى لم تتبلور، على الأقل فى صورة إشكال خاص بالكتابة ، إلا فى ظل الحداثة والإيديولوجيات الناجمة عنها [٢٥] . ومن ثم، يبقى لفكر التفكيك هذا التفرد، وهو أنه لا يهدف إلى تحديد الأشكال الكتابية بقدر ما يهدف إلى طرح إشكال «الفضاء» النقدى الذى يتطور من خلاله المنظور الإيديولوجى للشفاهية فى قلب الفكر الغربى الموروث.

إن الخلخلة، التى يحاول دريدا بثها فى قلب الخطاب الفلسفى الغربى التقليدى ، تمس قواعده الأساسية وآلياته المحورية التى يقوم عليها، وذلك بقدر ما يقوم أى خطاب عقلانى - مثالى (وحتى مادى عن طريق القلب) على نوع من المركزية الصوتية (Phonocentrisme) ، من جهة ، وعلى نموذج عقلى - لغوى (Logos) ضمنى أو قلبى يوجهه ويرسم له أطره وحدوده التى لا يستطيع تجاوزها ، من جهة أخرى . ولاشك أنه إذا كان دريدا يربط بين المركزية الصوتية ومركزية «اللوجوس» فى الفكر الغربى ، فذلك لأن الخطاب الفلسفى لم ينشأ ولم يتبلور عند اليونانيين القدماء إلا بقيام اللغة الصوتية التى تعتمد على النظام الأبجدى فى الكتابة ، ولأن الفكر الميتافيزيقى المجرد لم يستطع أن يتضوع ويتألق إلا بالقدر الذى أتاحته له اللغة الصوتية من تحليق وتجاوز للصور المادية المباشرة التى كانت تتم بواسطتها أنماط الكتابات السابقة على النظام الأبجدى ، سواء فى صورة Pictogrammes أو فى صورة idéogrammes . وليس من شك فى أن نقد الأسس الصوتية للخطاب الفلسفى الغربى، وإبراز وظائفه الإيديولوجية الكامنة، عملية لا تتم عند دريدا من غير تضخيم واع، بل استفزازى، للمكونات الكتابية للفكر، وهو الأمر الذى يدفعه إلى محاولة تأسيس نوع من الكتابية أو «الجراماتولوجيا» الجذرية. ومع ذلك، فهذه النزعة المتطرفة، التى يتسم بها مدخل دريدا إلى الفلسفة، لا تخلو هى نفسها من رؤية نقدية وإدراك عميق للطرق المسدودة التى تؤدى إليها. ولعل ذلك يفسر لنا غياب أية نظرية «وضعية» للكتابة عند دريدا، وعجز الفكر التفكيكى بعامة عن تجاوز المرحلة النقدية إلى مرحلة تأسيسية أو بناءة.

بيد أن استبقاء الفكر التفكيكى فى حيز النقد أمر لا يخلو فى حد ذاته من جوانب بناءة، وذلك بقدر ما يعمل هذا الفكر، بجانب معارضته لكل فكر دوجماطيقى راكد، على تثوير الفكر البشرى وتحريره من ربقة التقاليد العتيقة والأنماط التصورية البالية. ولعل تضخيم دور الكتابة، على حساب الصوت أو الكلمة الحية، من الأمور التى تثير من المشاكل أكثر مما تحل، إلا أنه اختيار يشكل - فى حد ذاته - أحد الإمكانات بالغة الأهمية التى استطاعت التفكيكية

بواسطتها تقويض دعائم المركزية الفكرية للخطاب الفلسفى الغربى، كما استطاعت أن تولد عن طريق الكتابة صورة مستقبلية ومتحركة للفكر البشرى، وذلك بقدر ما تشكل ظاهرة الكتابة الفكر فى مآله، بوصفه ممارسة إبداعية، وليس فى ماضيه أو فى تطابقه مع الخطاب السائد.

أفلاطون ومبدأ العقار

بالرغم من أن عالما مثل والتر أونج (٢٦) يحاول أن يقدم لنا أفلاطون فى صورة معادية تماما للشعر وللفكر الشفاهى، فإن دريدا يعمل على تقديمه فى صورة مغايرة تماما؛ إذ إنه يعده المؤسس الأول لأحكام القيمة التى أضيفت إلى ما يسمى بالكلمة الحية، والتى أدت إلى تضاؤل وظيفة الكتابة وتدنيها إلى مرتبة التابع أو الصورة الباهتة للصوت (٢٧).

وليس من شك فى أن موقف دريدا من أفلاطون يقوم على الالتباس والمراوغة؛ إذ إنه لا يعالج حواراته أو نصوصه وفقا لمصطلحاتها الظاهرة أو باعتبارها تقدم لنا مجموعة من المبادئ التى يجدر بنا تمثلها وتفهمها بطريقة مسلم بها. على نقيض ذلك، إنه يستغل صورة الجذر اللغوى الذى يرد لفظة النص إلى معنى «النسيج» ليحاول فك نص «فيدروس» بوجه خاص، وليحاول أن يقنعنا بأن ما توصل إلى كشفه قد استمر قرونا عدة مطويا أو خبيئا فى طياته وثناياه. ويبدو أن دريدا قد وجد ضالته فى مفهوم «العقار» (pharmakon) الذى يلعب فى النص الأفلاطونى دورا محوريا ولكنه بالغ التناقض والالتباس، ولعله أشبه بدور العنوان المضلل الذى رأيناه يعمل كنوع من «البياض» المولد للمعانى والدلالات عند الشاعر ملارميه.

ولكن ما العلاقة التى تربط بين العقار أو «الفارماكون» و حوار «فيدروس» ؟ فى الواقع، إن ذكر العقار، بالرغم من أهميته المركزية فى نسيج الفكر الأفلاطونى، سوف يأتى بطريقة عارضة من خلال الانزلاقات الكلامية التى تضفى نوعا من الجدلية الحيوية على الحوار. ذلك أن «فيدروس» يبدأ قائلا إن الأحرار من الرجال يأبون أن يخلفوا وراءهم كتابات مدونة على شاكلة ما يفعله الكتبة والسفسطائيون الذين لا يعبرون عن أفكارهم بقدر ما ينقلون أفكار الآخرين، وهو ما يدفع سقراط إلى الرد بأن الذى يهم ليس هم الأشخاص وإنما الظروف التى تدون فيها الحقيقة والموضوعات التى تتصل بها ؛ إذ إن مفهوم «الموضوع» الذى يشير فى اليونانية، كما فى العربية، إلى الموضع والموضوع (Topos) سرعان ما يدفع «فيدروس» إلى ذكر أسطورة أوريثيا (Orithye) التى تدفعها ريح الشمال «بوريه» (Bo-rée) إلى السقوط من فوق الربوة، وذلك فى اللحظة عينها التى بدأت تفتتن بجمال الموقع، وهو ما يحث سقراط على قوله العابث بأن سقوط هذه العذراء قد تم فى اللحظة التى كانت تعبث فيها مع الصيدلانى (Pharmacée)، مشيرا بذلك إلى وجود عين ماء للاستشفاء بهذا الموضع(٢٨).

مهما يكن ـ إذن ـ من أمر هذه الإشارة الأخيرة إلى عالم الاستشفاء، التى أوضحها أحد كبار دارسى الأفلاطونية (٢٩)، فإن ما يلتقطه دريدا هو الدور الهامشى والمركزى، فى الوقت نفسه، لهذا الوجود الملتبس للفظة «الصيدلة» أو العقار، نظرا لما قد يتوافق فى هذا الأخير من معنى «السم» مع حادثة سقوط العذراء، ولما سوف تدرج عليه اللغة بعد ذلك من استخدامه بمعنى الدواء والعلاج. إن هذا اللبس عينه هو ما يقود دريدا إلى اتخاذ مفهوم العقار أنموذجا للكتابة، وذلك بقدر ما تشكل هذه بدورها نوعا من الازدواجية المحيرة فى قلب المحاجاة الأفلاطونية، وبقدر ما تسمح بفتح الثغرات وكشف المساحات البيضاء والغائبة فى حواراته؛ وهو الأمر الذى يؤدى إلى تجاوز النص الأفلاطونى وإلى ضرب من المشاكلات بين العقار والكتابة، وإلى الجمع بين هذين والعلم والسحر، وذلك بقدر ما تبعد الشقة أحيانا بين العقار وعلم الطب، وبقدر ما تتعارض أحيانا أيضا كتب الوصفات (biblia) مع الجدل والعلم الحى والمعرفة الحقيقية.

على هذا النحو، يقودنا العقار إلى الأسطورة فى تعارضها مع المعرفة النظرية؛ أى إلى المعرفة القديمة التى تقودنا بدورها، عبر أسطورة «تحوت» المصرية، إلى علامات الكتابة؛ وهو الأمر الذى قد يجعل من هذه العلامات «فضلة» ملحقة بخطاب الحق والفضيلة، وقد يطرح قضية التناسب بين دور السفسطائيين المضلل فى قلب المدينة وبين صرامة

قوانينها وأحكامها، بل ـ عن طريق الإضافة ـ بين الطبيعة الخالصة ـ كما يتصورها روسو ـ و بهرج الكتابة (٣٠). ولا يكتفى دريدا بهذا الحد من استدرار النص واستنطاق مكامن صمته؛ إذ إنه يفطن إلى ما تمثله الكتابة فيه كذلك من حقيقة مضادة للحقيقة السقراطية، وذلك بقدر ما تتجاوز الكتابة وظيفتها من حيث هي تابع و«إضافة» وملحق، لتصبح الظاهر فى مقابل الباطن، وبقدر ما تلصق حقيقتها الملغزة بماهية الأسطورة وما تشتمل عليه هذه من أقنعة مخاتلة تحجب مصادر الحقيقة ومنابعها البعيدة ،كأنها الظل الذى يغشى على نور «اللوجوس»، ويطمس جدليته الحية.

إن هدية الكتابة، التى يقدمها «تحوت» فى الأسطورة المصرية إلى سيده وربه «آمون»، هدية ملتبسة وعطاء لا يخلو من شبهة والتباس ، خاصة أن هذا الاختراع قد يموه الكلمة الخالقة ، وقد يستبدلها عن طريق الخلابة والخداع بتفسيرات مضللة تذهب ببهاء الأب وتسدل الحجب على حضوره الأبدى (٣١). إن الكتابة، حينما تستحل لنفسها مكانة الكلمة الحية، تنذر بموت الأب وتمثل عصيانا لنواهيه ولمثال الخير الذى استنه . ولكن لنعلم ، على الدوام ، أن اغتيال الأب الذى تمثله الكتابة ليس إلا ضربا من الاغتيال المؤجل؛ إذ إن كل تفسير أو تأويل غير مطابق لظاهر النص هو مشروع متجدد أبدا فى قتله تماما ، كمشروع دريدا فى وأد أسس «اللوجوس» الغربى ووضع حد لسطوة آبائه المؤسسين.

ولعل العلة الخفية التى تدفع الفكر اليونانى، كما يبرز لدى مؤسس الميتافيزيقا الغربية، إلى استخدام أسطورة «تحوت» المصرية، تقر فى خارجيتها نفسها، أى فى كونها عنصرا مستجلبا وبذرة مقوضة لمبدأ أولوية الإلهام الروحى و«ثبات الهوية»، وهى الوظيفة عينها التى ستؤديها شخصية «هرمس»(٣٢) من حيث ارتباطها بالسحر والعلم، ومزج الوهم بالواقع والزيف بالصدق والبهرج بالأصالة، فى آن . ولاشك أن هذا الالتباس نفسه هو الذى يميز، كما فطن دريدا إلى ذلك، وظيفة العقار أو «الفارماكون» فى حوار «فيدروس»، من حيث ارتباطه باختراع فن الكتابة. ذلك أن هذه يمكنها أن تشكل علاجا ناجعا لدعم الذاكرة وتدوين المعرفة، ولكنها ـ فى الوقت نفسه ـ خطر يتهددها بالموت والتجمد، وذلك بقدر ما يشكل «تحوت» ـ فى الأسطورة المصرية ـ ليس فحسب إلها للمقادير والموازين والحساب، وإنما أيضا رئيسا لمراسيم الوفاة والبديل القمرى للإله الحى «رع». ومن ثم، نفهم أن هذا الإله المزدوج الشخصية يمثل، بالنسبة إلى دريدا، مبدأ فقدان الهوية، تماما كما يقوم بوظيفة العلامة اللغوية التى تومئ ـ بحكم طبيعتها الإشارية ـ إلى المعنى ونقيضه، وذلك من غير أن يمس ذلك ماهيتها أو جوهرها (٣٣).

ومهما يكن من كياسة وجهة نظر دريدا بصدد الكتابة ودورها الإشكالى فى الفكر الأفلاطونى(٣٤)، يبدو لنا أن فيلسوف التفكيك يسلخ بشكل قاطع موضوع الكتابة عن وظيفة اللغة، وما قد تتعرض له هذه الوظيفة ـ التى تقوم على الاتصال فى المقام الأول ـ من انحراف يجرها إلى بعض المثالب التى شجبها؛ ليس فحسب الفكر الغربى وإنما أيضا الفكر العربى مثل التشادق والتفيهق(٣٥). ومن ثم، فإن الحذر الأفلاطونى من زيف الكتابة ودورها فى التضليل لا ينصب فقط على البقايا الفاسدة من التصورات الميثولوجية، وإنما أيضا ـ وفى الأغلب ـ على محاربة ألاعيب السفسطائيين وأحابيلهم التى كرس سقراط حياته لدحضها وتبديد آثارها السيئة وعواقبها الوخيمة على عقول الشباب ونظم المدينة وقوانينها. بل إننا نكاد نقع هنا على نوع من المخافة المتأصلة ضد اللغة نفسها، وما قد تؤدى إليه من مزالق وشطحات. ومن ثم، يصبح الكلام الحق ليس فقط حديثنا إلى الآخرين ومحاورتنا إياهم، وإنما حديثنا إلى أنفسنا. وهذا هو نفسه ما نقرأه فى محاورة «فيدروس»:

«إن الفكر خطاب توجهه النفس إلى ذاتها. فالنفس حينما تفكر لا تفعل شيئا سوى محادثة نفسها، سائلة ومجيبة، مؤكدة ونافية. إن الحكم يتم حينما تنطق به بصدد موضوع. الحكم إذن هو النطق والرأى والخطاب الملفوظ لا صوب الآخر وبصوت جلى، ولكن فى دخيلة النفس، وفى صمت»(٣٦).

بعبارة أخرى، إن المطلب الأساسى للفكر اليونانى هو البحث عن هذه «الجوانية» التى أسسها سقراط، والتى تشكل عمق الفكر الغربى منذ قيام الميتافيزيقا اليونانية وحتى هوسرل

بل هيدجر، كما سوف نرى ذلك لاحقا. ومن هنا، نفهم طبيعة الإشكال الذى يعقده دريدا حول الكتابة؛ فهذه ليست إلا المظهر الخارجى للنفس أو ظاهريتها التى تهدد دخيلتها، وذلك بقدر ما تشكل هذه الدخيلة جوهر الفكر الذى يريد «اللوجوس» أن يكون لسانها الحى وترجمانها الصادق. ومع ذلك، فالكتابة - أو اللغة بصفة عامة - ضرورة تعبيرية مفروضة على النفس، ولا مندوحة لها من اللجوء إليها وإلا بقيت مجرد قوة داخلية، ولعل ذلك ما دفع الفلاسفة العرب إلى تسمية النفس «الناطقة»[٣٧]، وإن كانوا يقفون من صفة النطق الموقف الأفلاطونى الذى أشرنا إليه، والذى سوف نرى صداه عند هوسرل، وهو توجه النفس إلى ذاتها بالحديث عبر عملية الفكر. من ثم، فالكتابة كالترجمة والدواء تتسم بطابع مزدوج يتراوح بين حدين: فهى - من جهة - تقنية لا تكسب فعاليتها إلا بفضل العلم والمعرفة الرشيدة، وهى - من جهة أخرى - دربة أو مهارة خاصة تقوم على علاقات ملتبسة أو على الأقل غامضة وغير واضحة بقوى الإلهام وسحر البيان، أى بكل ما قد يضفى عليها رونقا وبريقا، ولكن على حساب الصدق والأمانة.

إن الكتابة تشبه، فى خطورتها، فن الرسم الذى تستمد منه حروفها ووسائلها التصويرية الحسية، وهى مهما بلغت من الدقة فى تصوير حقائق النفس أو التعبير عنها، تظل كالرسم محض «محاكاة للمحاكاة»[٣٨]؛ أى تظل بعيدة عن الأصل والمثال الذى تبغى تقريبه إلى العقول أو الأذهان. وهى كذلك فى مشاكلتها للعقار تمثل ضربا من «الإضافة» إلى الطبيعة، وذلك بقدر ما يقوم الطب اليونانى والطب ما قبل الحديث كله على مبدأ التوافق مع الطبيعة؛ أى أنه يجب على الكتابة - فيما يتصل بتدوين ما يدور بدخيلة النفس - أن تكون مجرد «مساعد»، تماما كالدور المنوط بالدواء فى الطب الطبيعى؛ فالدواء لا يفرض إلا عند الضرورة القصوى، وبعد أن تستنفد كل الوسائل الطبيعية من تمرينات جسدية أو نظام للحمية لرد الجسم إلى نظامه الطبيعى. بعبارة أخرى، ليس على الكتابة إلا أن تعين الذاكرة على المحافظة على ما هو ماثل بها من معارف حية، وأن تبقى على هذه العلاقة الداخلية الحميمة التى تربطها بالمثل، وعلى هذا الاتصال الوثيق الذى تقيمه مع هذا «الحضور» الساطع للواقع والأشياء. ولكن أنى لها أن تصدق تماما فى ذلك! فهى، بحكم طبيعتها، قوة خارجية لا تستطيع أن تثبت الحقائق إلا من العلامات والأشكال والحروف. إنها، من غير شك، تحمل بين طياتها خطراً جسيماً؛ ألا وهو دفع الذاكرة إلى الاسترخاء والنسيان. ولعلنا نتذكر جميعا أن مشكلة الإنسان الكبرى هى أنه ينسى وينسى، كما يذهب هيدجر. إنه ينسى؛ فالنسيان هو مشكلة الوجود من حيث هو وجود[٣٩]. والحقيقة أو الوجود الحق، كما تطرحها الميتافيزيقا اليونانية، هى الخروج من النسيان.

ولعل أهم ما يبرز عبر هذه الثنائيات التى يبرع دريدا فى كشفها، هو إمكان تصنيفها تحت المسميات التقليدية التى ألفناها؛ مثل التراوح بين الإفراط والتفريط، أو بين الاعتدال وتجاوز الحد. ولكن دريدا يضرب بذلك كله عرض الحائط، ولا يعنى إلا بإبراز ما تقوم عليه مثل هذه الثنائيات من محاور توليدية أو قوالب منظمة للمحاورة الأفلاطونية، سواء أكانت هذه تسمى «فيدروس» أم «بروتاجوراس» أم «فيلابوس». وليس من شك فى أن المحور الأم الذى ينتظم هذه الثنائيات ويحكم تطور حركتها داخل النص الأفلاطونى، لا يخرج عن مقولتى الظاهر والباطن أو الداخل والخارج، اللتين سبقت الإشارة إليهما. وليس من شك فى أن هذه الثنائية الجذرية تستطيع أن تضم بين ثناياها كل أشكال التعارضات المألوفة؛ مثل علاقة الجسد والروح أو النفس، وعلاقة الروح والحرف والطبيعة والفن أو الثقافة وغيرها، إلا أن مركز ثقلها يقر فى هذا الطرح الظاهرى البحت لقضية الكتابة؛ أى فى هذا الطرح الذى يشكل نقطة اللاعودة أو القطيعة الجذرية بين الفكر الكلاسى وفكر الحداثة. ذلك أن «الخارج» (Le dehors)، كما يقول دريدا: «لايبدأ عند نقطة التقاء، ما نسميه، حاليا، النفسى والفيزيائى، ولكن عند النقطة التى بدلا من أن توجد فيها الذاكرة كحركة للحقيقة نفسها، تترك نفسها للإبدال بواسطة الأرشيف والانزياح بواسطة علامة للتذكر والتذكير»[٤٠].

معنى ذلك أن خطورة الكتابة لا تكمن فى كونها مجرد قوة حجب للوجود، على طريقة هيدجر، وإنما فى كونها تنتمى فى ماهيتها إلى عالم الإبدال، وهو ما يشكل

خطرا جسيما على المثل الأعلى لذاكرة محضة ومستقلة بذاتها عن كل عنصر خارجي، أى أن مبدأ «الملحق» أو «البديل» (suppléance) ـ الذى تشكله الكتابة بالنسبة إلى قوة التذكر ـ يكمن خطره فى كونه يقيم عالما من الحضور الزائف، بدلا من الحضور الأصلى للمقوم والمثال (Eidos)؛ فالكتابة ـ مهما تبلغ من البراعة والإحكام ـ لا تستطيع أن تنوب إنابة مطلقة عن الأصل، وإلا لما أفسحت المجال لالتباس المعانى واختلاف طرائق التفسير والتأويل. كما أنها تميل بطبعها، بوصفها نسقاً من العلامات والآثار المادية، إلى نزع الدلالة الحية للصوت عن وظيفتها المتطابقة مع المعنى القائم فى النفس أو الذاكرة، لتحولها إلى مجموعة من الرواسم الظاهرية البحتة؛ وهو الأمر الذى يشكل تمجيدا لعالم الوسائط والبدائل، على حساب مبادئ الأصالة والصدق[٤١].

بيد أن الإلحاح على كل المظاهر السلبية للعقار أو على الأعراض الجانبية له، إن صح هذا القول، لا يعنى فقدانه كل خواصه العلاجية المرجوة؛ ولكن المناط يظل هنا قضية «حسم» فى المقام الأول؛ وهو الأمر الذى يقع على عاتق مقرر الدواء نفسه، سواء أكان هذا المقرر (Pharmakeus) طبيبا أم ساحراً أم فيلسوفا أم سفسطائيا. ودلالة ذلك، فى قراءة دريدا لأفلاطون، أن العلم قوة ومنة ذات حدين؛ فهى إما تنتج آثارا طيبة ونافعة وإما تولد نتائج ضارة وفتاكة، وفى كلتا الحالتين لا يكون المحك أو المرجع الذى يعول عليه مزاج المعالج أو فعالية الدواء، وإنما المواءمة بين هذا الأخير وجسم المريض، تماما كما يتحتم على الفيلسوف ـ الذى لا يخلو شخصه مثل سقراط من الشك وسوء الظن ـ أن يوائم بين تعاليمه المولدة للحكمة والحقائق النافعة للمدينة والإنسان.

هناك، إذن، استخدام جيد للعقار، كما أن هناك استخداما سيئا أو ضارا له. وليس الاستخدام الموفق، على كل حال، من الأمور المفروغ منها أو المقررة مقدما. ذلك أن تناول الدواء أو الأمر به ليس محض «وصفة» يتفوه بها أو تخط على رقعة ما؛ إذ لابد لنجاح أثره من التحلى ببعض الصفات الحميدة كالشجاعة والقدرة على مجابهة احتمال الموت؛ أى أن اللجوء إلى الدواء ليس محض تناول آلى أو ظاهرى؛ فهويتطلب، على شاكلة المثال السقراطى، القدرة على استبطان القوانين والتسليم بالحقيقة والمثال، وهو ما لا يتم إلا بتجاوز الشكليات وبالتوافق مع قيم المدينة الراسخة التى لا تقوم حياة مستتبة ومؤكدة لتماثلها الذاتى من غيرها، وعلى رأسها «الخير» و«الأب» و«الثروة» و«الشمس اللامنظورة»[٤٢].

على كل حال، إن هذه الثنائية الجذرية للعقار تدفع فيلسوف التفكيك إلى تأويله؛ لا على أنه حقيقة ثابتة وإنما على أنه «انفراجة اللاهوية» أو الموقع المتحرك للبينية؛ فهو ليس بموجود حاضر ولا بموجود غائب، وإنما إمكان هذا أو ذاك أو، كما يقول فى لغته الخاصة، موقع «الاختلاف المرجأ» الذى يمثل بالنسبة إلى كل تعاليم الميتافيزيقا المستتبة خطورة الإفراط أو تجاوز الحد. ولعل هذا التأرجح بين السلب والإيجاب، وهو ما يفترض أساسا ـ فى نظر دريدا ـ غياب الهوية، سمة تفرض على العقار صفة «الخليط»؛ أى ما يماثل مبدأ الشر فى الفكر اليونانى لما يشكله هذا الخليط من خطر يتهدد صفاء النفس وسكينتها الداخلية. وليس من شك فى أن هذا الخليط أو «المزيج» هو ما يطرأ على النفس ـ هذه الجوانية المحضة ـ من الخارج؛ أى من عالم المحسوسات والمتعينات التى ارتبطت، عبر الفكر الميتافيزيقى كله، بمظاهر الاغتراب وضياع الحقيقة. ومن ثم، ليس بغريب أن يقود العقار (الفارماكون) قرار المعالج الذى قد لا يوفق فى حسمه قضية التوافق بين العلة والدواء، أو مبدأ الاعتدال بين الباطن والظاهر، إلى موضوع «الفارماكوس»؛ أى الطفيلى أو الغريب أو المنبوذ، أو إن شئت كل أشكال «الآخر» التى لاتنى تهدد تماثل الذات وتطابقها مع نفسها، ولا تتوقف عن بث بذور القلق والتخلخل بين طياتها المحكمة التى يجب، من ثم، التخلص منها والتضحية بها فى صورة علنية من صور التكفير والتطهير، ومن خلال طقوس عزل أو نفى (Ostracisme) مهيبة تربط بين عملية إقصاء «المذنب» وضرورة تخليص المدينة من الشرور والآثام التى تطبق عليها، والتى لا يتم التحرر منها إلا بتقديم قربان أو «كبش فداء»[٤٣].

كذلك، يتجسد «الفارماكوس» فى شخصية «الفادى»[٤٤]، وذلك بقدر ما يأخذ الفادى على عاتقه

تخليص المدينة من الجرائر التى تنسبها هذه، بغرض الحفاظ على تماسكها الداخلى، إلى خطر أو عدو خارجى، وهو خطر غالباً ما ينذرها بالفناء المؤكد، إذا لم تتطهر ولم تكفر عن ذنوبها بتقديم الفداء المرجو لتهدئة الآلهة الغضبى. وليس من شك فى أن سقراط، كما رأينا بصدد شخصية المجنون عند فوكو[٤٥] وشخصية الشرير عند جان بول سارتر[٤٦]، كان يمثل الضحية النموذجية أو الصورة المثلى لما يمكن أن تكون عليه شخصية «الفادى»، نظراً لما تعرض له من اتهامات زائفة ومن غبن فادح أودى بحياته. لقد كان سقراط ضحية لعلم السفسطائيين الزائف ولبلاغتهم الخادعة، ولعمى الرجال والقادة الذين تصرفهم المظاهر الخارجية للسلطة عن الحقائق والمثل الثابتة التى لا تقوم حياة كريمة وأصيلة بغيرها.

على هذا النحو، يتمثل لنا سقراط فى صورة الحكيم الملهم الذى يستمد وحيه من الآلهة وليس من براعته أو حنكته الخاصة[٤٧]، بينما يبرز أعداؤه فى صورة الكتبة والرسامين الذين يكتفون بمحاكاة الحقيقة وتصيد الصور والعلامات الخارجية للوجود الحق. ولعل المقارنة بين سقراط وغرمائه تكتسب دلالة أعمق لو أدركنا أن صوت الآلهة بالنسبة إلى سقراط لا يشبه إلهام الشعراء الذين ـ فى سعيهم إلى تدوين ما يلتقطونه من أنغام وألحان القريض ـ سرعان ما يضيعون ما به من وحى الإله الحى. ولعلهم فى ذلك أقل درجة من المصورين الذين يكتفون بالمحاكاة ولا يدعون الإمساك بحقائق الأشياء وبجوهر الوجود. ومن ثم، تتأكد حقيقة سقراط من حيث هو حامل لـ «لوجوس» الإلهى ولكلمة الشمس والأب، ومثال منبت الصلة بكل ما ينتمى إلى عالم اللعب والمسرح والأقنعة، وبكل ما يتأى عن المصدر الأول للخير والحق ويقرب من فوضى الجماهير[٤٨].

ألا يعنى ذلك، فى نهاية المطاف، أن الكتابة تحمل بين جوانبها شراً لابد منه، وأنها تمثل حلاً أبتر لم يلجأ إليه الإنسان إلا فى غياب الكلمة الحية، على إثر موت الأب والابتعاد عن المصدر المؤسس؟ إنها، كما يحاول دريدا إبرازها، حركة إفضاء وصيرورة، وتعديل وتبديل لما يحاول أن يبقى ماثلا فى ذاته ولذاته كحضور أبدى؛ حركة الأثر والظلال مقابل الحياة الفياضة للمثال الأنطولوجى فى سطوعه الأول. إن الكتابة، فى تحركها الدائب والمستمر بين النور والظل، وبين الصوت الحى والرمز المحفور، بين الإرادة الطليقة وخدع الصناعة، بين الأصل والصورة والجوهر والمادة والروح والجسد، ليست إلا «الظاهر» المحض، هذا الظاهر المتعين فى نسيج اللغة وحركتها نحو التشكل الذى يفرض قوالبه وصيغه الحتمية على الفكر ويكون بالنسبة إليه بمثابة شرط الإمكان، شر لابد منه، لأن الكتابة تحجب بقدر ما تبرز وتبين وتكشف بقدر ما تخفى وتموه؛ ولكن هذا الشر الكامن فيها هو ـ فى حد ذاته ـ نوع من الخير ومن الإيجاب، كما يبرز، ذلك فى محاورة «طيماوس»؛ ذلك أن الكتابة بقدر ما هى موات وجمود، تستطيع أن تجمع بين حروفها شعث الفكر وشتاته، كما تستطيع أن تحمى كلمة الأب أو السيد من التعدد والتكاثر. وليس من شك فى أن فى ذلك جنة ووقاية ضد الجموح والغلواء والنزوع نحو المخالف والمغاير[٤٩].

مهما يكن ـ إذن ـ من أمر سلبية الكتابة، فإنها تفرض، أردنا أو لم نرد، على «اللوجوس» ارتداء لباس اللغة، خاصة أن الحضور المطلق للمثال لم يعد قريب المنال منذ انحسار الأصل ووفاة المعلم. ولكن ـ كما يؤكد دريدا ـ أليس من العجيب أن تكون الكتابة نفسها أساس هذا الاختلاف الجذرى الذى يقدم لنا، على السواء، شرط إمكان وعدم إمكان الحقيقة؟ ذلك أنه لا تأكيد ولا عودة لحقيقة المثال خارج نطاق البديل والحرف والعلامة، ولا حيلة أمام غياب «الوحدة الملأى» الأولى من «بديل مماثل» إلى حد التطابق و «مغاير إلى حد الإنابة بالإضافة»[٥٠]. بعبارة أخرى، ليس فى إمكان «الموجود» أن يكون ماثلا فى حقيقته أو «واقعه الحى» فى قلب الكتابة من غير أن يحتجب؛ فهوالحاضر ـ الغائب، حاضر بغيابه الساطع من حيث هو مثال، وغائب خلف حجب الكتابة ـ البديل التى تمثله وتنوب عنه .

على هذا النحو، لا يمكن للكتابة، إذا تكلمنا من منظور هيدجر، أن تستنفد الوجود، وذلك بقدر ما يكون الوجود هو المتاح على الدوام فى انسجامه وتراجعه، ولا يمكنها، إذا تكلمنا من منظور دريدا، إلا أن تفرض على الوجود حضورها الإشكالى بوصفها ممارسة سلبية ، وانفتاحا جذريا على الموت، وشرط إمكان لقيام الاختلاف ومن ثم اللغة والكلام . ذلك أنه بدأ من الكتابة ـ البديل ومن نشاطها،كتابع أو وليد، «ينصدر» المصدر وينفتح «اللوجوس» على الباطن والظاهر ؛ على ظاهر ينتهى، بالنسبة إلى الحداثة، بمحو كل اختلاف بين «النحو» و «الأنطولوجيا». من ثم، تصبح اللغة فى كينونتها الظاهرية البحث أنطولوجيا العصر، وتصبح الكتابة جسم هذه اللغة إن سلبا وإن إيجابا بالنسبة إلى حاضر غائب وخفى أبدا. سلبا بقدر ما تشكل بديلا للوجود ـ الحضور فى تزامنه مع اللوجوس، وإيجابا بقدر ما تمثل شرط تجلى الوجود فى الموجود؛ أى هذا الظل الذى يردنا إلى ذياك النور البعيد، الذى لا يكاد يسطع عبر إيجابية الكتابة فى حضورها المتعين حتى يتلاشى ويتراجع من جديد.

الهوامش

(١) انظر: Maurice Blanchot, **Entretien infini,** Paris, Gallimard,pp. 12- 34 .

(٢) نقرأ لأبى حيان فى «المقابسة»٩١ قوله: «يقال : ما الصدق؟ الجواب: مطابقة القول لما عليه الأمر، ويقال أيضا: الإخبار عن الشئ بما هو عليه».
وكذلك: «يقال ما الحق؟ الجواب: هو ما وافق الموجود وهو ما هو».
انظر، **المقابسات** لأبى حيان التوحيدى، تحقيق وشرح حسن السندوبى ، دار الصباح ، الكويت ، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص ص ٣١٦ ـ ٣١٧.

(٣) Martin Heidegger, **Qu'appelle-t-on Penser?** Paris, P.U.F., 1967, p. 29 .
إن العلاقة بين الأسطورة والعقل، أو بين «الميثوس» و«اللوجوس»، علاقة جد ملتبسة فى واقع الأمر، ومصداق ذلك ما يقوله لنا هيدجر: «الميثوس معناه: القول القائل، فالقول، بالنسبة إلى اليونانيين هو الكشف وفعل التجلى، أو بصورة أدق إظهار البادى وما هو كائن فى البادى وما هو فى تجليه، إن الميثوس، فى قوله، هو ما هو كائن، هو، فى إسفار مسماه، ما يتجلى. الميثوس هو السعى الذى يخص الكينونة الكلية للإنسان بطريقة مسبقة وجذرية، السعى الذى يدفعنا دفعنا إلى التفكير فى الموجود المتبدى، الكائن واللوجوس يقول الشئ نفسه. إن الميثوس واللوجوس لا يدخلان، كما يظن أول مرتاد لتاريخ الفلسفة، فى تناقض مرده إلى الفلسفة نفسها. وعلى وجه التدقيق، إن المفكرين الأوائل من اليونانيين (برمنيدس المقطع ٨) يستخدمون ميثوس ولوجوس بالمعنى نفسه. ولا يتباعد الاثنان ولا يتعارضان إلا حيث يفقدان كيانهما الأول». ص٢٩.

(٤) محمد على الكردى، **نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو.** دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ص ـ ١٤٨ ـ ١٤٩ .

(٥) انظر فى هذه المفاهيم: كاظم جهاد، مدخل إلى قراءة دريدا فى الفلسفة الغربية بما هى صيدلية أفلاطونية، «**فصول**»، المجلد الحادى عشر، ١٩٩٣، ص ص ١٩٥ ـ ٢٢٩.

(٦) المرجع نفسه. و انظر تفسير الكاتب لمعنى الجدل الصاعد عند هيجل (Aufhebung) بمعنى «الانتساخ» فى العربية، ص ١٩٧.

(٧) ذلك أن هذه المسافة أو هذه الفجوة يشغلها خطاب اللاشعور الذى لا يرد، فى عرف «لاكان»، إلى الدفعات نفسها على طريقة «فرويد»، وإنما إلى لغة منفصمة لذات غير متطابقة مع نفسها.
انظر:
Sous la direction de Gérard Miller, **Lacan.** Paris, Bordas, 1987, pp. 14-15.

(٨) انظر: أحمد حسان، مدخل إلى ما بعد الحداثة. (إعداد وترجمة). كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة. العدد ٢٦ ، القاهرة، مارس ١٩٩٤ ، ص ص ـ٥٣ـ٧٩.

(٩) Françoise Proust, **Kant 'le ton de L'histoire,** Paris Payot, 1991, p. 7.
إن المؤسس الحقيقى، فى الواقع، لفكر التاريخ وليس لفلسفة التاريخ هو عمانويل كانط، وذلك من حيث كون «فكر» التاريخ، وفقا للكتابة، تأملاً وتقويما للخبرات والتجارب التاريخية وتحديدا للخطوط التى ترسمها لنا هذه التجارب. أما هيجل، فهو فيلسوف النهايات: نهاية الفلسفة ونهاية تاريخ الفلسفة. وفى رأى الكاتبة أيضا يعد هيدجر هو الذى وضع حداً للتاريخ. ولكن علينا أن نعى أن نهاية التاريخ ليس معناها توقفه، ولكن اكتشاف معناه الحقيقى؛ وهو محدوديته وقربه الدائم من نهايته، وهى نهاية لا نهاية لها. ص ٧

(١٠) Jacques Derrida, **Marges de la Philosophie.** Paris, Ed, de Minuit, 1972, p. VII .

(١١) Roland Barthes, "L'effet de réel," in **Lirrérature et réalité,** Paris, Seuil, (Points), 1982, pp. 81-90.

(١٢) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**. تحقيق عبد السلام هارون، طبعة ١٣٦٧ هـ ـ ١٩٤٨م، الجزء الأول.
للاسم فى العربية، كما فى الفرنسية، وظيفة وفضيلة، فهو يحيط بالمعنى ويحدده ويمنع الالتباس والتأويل، يقول الجاحظ: «وقال ثمامة: قلت لجعفر بن يحيى: ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلى عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة. الذى لابد له منه، أن يكون سليما من التكلف، بعيدا عن الصنعة، بريئا من التعقد، غنيا عن التأويل». ص ١٠٦.

(١٣) Jacques Derrida, **La dissémination.** Paris, Ed. du Seuil, 1972, p.12.

(١٤) مشكلة «الهرمنيوطيقا» محاولة المفسر «تملك» المعنى الكامن أو «الخفى» فى النص الذى يقوم بتأويله أو إعادة قراءته، بينما يقوم التفكيك على فك الارتباط بين الشعور والنص، وعلى كشف تناقضات هذا الأخير وفراغاته التى يعيد توظيفها وإنتاجها وليس شحنها بدلالات جديدة لا تتعارض مع «روح» أو «عبقرية» أو «هوية» النص الأصلى.
انظر فى فن التأويل:

Jean- Paul Resweber, **Qu'est- Ce qui'interpréter? Essai sur les fondements de l'herméneutique.** Paris, Cerf, 1988, p. 11-21.

والدراسات الرائدة التى نشرها نصر حامد أبو زيد تحت عنوان: **إشكاليات القراءة وآليات التأويل** ـ كتابات نقدية (١٠) ـ القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس ١٩٩١.

(١٥) Jacques Derrida, **La Dissémination,** op. cit, p. 42.

(١٦) يرجع «فكر الظاهر» (La Pensée du dehors) فى الواقع إلى موريس بلانشو، المفكر والناقد والروائى، الذى يرد الأدب إلى نوع من الممارسة العدمية والفكر إلى العلاقة الجذرية التى تربط الإنسان بالموت. ونحن لا نستطيع أن نفهم دريدا إلا على ضوء بلانشو الذى يتقاطع معه، والذى يضع أيدينا، مثله تماما، على سمة جوهرية خاصة بوضع «الآخر» فى قلب المماثل لذاته (Le Même). والمماثل لذاته يشكل، كما نعلم، ركيزة كل فكر عضوى منغلق على نفسه، بينما الانفتاح على «الآخر» ـ هذا الآخر الذى يقع بداخلنا قدر ما يقع فى الخارج ـ هو أساس الفكر النقدى وكل فكر متحرر وبناء.

(١٧) المرجع نفسه، ص ص ٢٠٣ ـ ٢٩٤.

(١٨) Philippe Sollers, **L'écrituré et L'expérience des limites.**Paris, Ed. du Seuil (Point), 1968,p.6.

يقول المؤلف بالنسبة إلى رواية أعداد: «فنحن بصدد رواية حقا، وذلك بقدر مايتم فيها، على السواء، من تصوير للعملية السردية ومن دفع لهذه العملية إلى ما يتخطى حدودها. إننا بصدد رواية تهدف إلى جعل عملية الاستخدام الروائى وآثاره المضللة أمراً مستحيلا» ص ـ ٦.

(١٩) Jacques Derrida, **La dissémination,** pp. 294-361.

(٢٠) تقوم نظرية سوللرز على منظور المادية التاريخية للكتابة من حيث ممارسة تقطع الحقل الإيديولوجى أو المنظور التصويرى للأدب السابق عليها، ومن حيث هى ممارسة نصية منتجة لتاريخيتها . من ثم، فهى تعمل بطريقة منهجية على تحطيم كل لغة تسعى إلى الهيمنة الواحدية الجانب على الأدب أو الفكر، وذلك لتفجر فيها، بوصفها ممارسة تاريخية فعلية، اللغات أو المستويات اللغوية المختلفة التى يعمل كل فكر إيديولوجى سائد أو كل سلطة إيديولوجية رسمية على كبتها أو طمسها على أساس من رد الاختلاف إلى وحدة وهمية وباسم معايير وقيم مفارقة لطبيعة العمل الأدبى بوصفه فعلا حرا وتلقائيا. انظر: Ph. Sollers, op.cit., pp. 8-13.

(٢١) يقول «جى ميشو» بصدد الشعر الرمزى:
«كما أن الكلاسيكية قد بحثت عن جوهر الفن، والرومانسية عن جوهر الغنائية، فإن الرمزية تبحث عن جوهر الشعر، أى عن الشعر الخالص، هذا الشعر الذى سوف يدلها على كيفية قيام العالم، وذلك بالكشف عن البنية المثالية للكون. إنها تبحث، من ثم، عن الوصول بواسطة الحدس وتجاوز اللاشعور إلى نوع من الشعور الأسمى الذى يسمح بالاتصال مع الواقع الأرقى. وهكذا يصعد الشعر، بفضل الرمزية، إلى الكينونة، ويلحق بالميتافيزيقا». انظر:
محمد على الكردى، «قضية الغموض والإبداع الشعرى عند ملارميه»، مجلة «**الفيصل**»، العدد (١٥٤) ربيع الآخر ١٤١٠ ـ نوفمبر ١٩٨٩، ص ١٥.

(٢٢) Geoffrey Bennington et J.Derrida, **Jacques Derrida**-Ed. du Seuil, 1991 pp. 30-32.

يقول بينجتون: «يبدو للوهلة الأولى، أن نظرية مادية الدال، التى تنسب أحيانا إلى دريدا خطأ، تكرس انتصار المادية. إلا أن ذلك كان، فى قرارة الأمر، موقف جماعة «Tel quel» ص ص ٣٠ ـ ٣٢.

(٢٣) انظر: البنية، اللعب، العلامة فى خطاب العلوم الإنسانية ـ جاك دريدا، ترجمة مع مقدمة توضيحية لجابر عصفور مجلة «**فصول**»، المجلد ١١، العدد ٤، ١٩٩٣، ص ص ٢٣٠ ـ ٢٥٠.

(٢٤) وعلى رأسها دراسة والتر ـ ج. أونج، **الشفاهية والكتابية** ـ ترجمة ومقدمة لحسن البنا عز الدين ـ عالم المعرفة ـ الكويت، عدد (١٨٢)، ١٩٩٤.
نحن نعضد فكرة الكاتب عن وجود صورة لفظية أو شفاهية للفكر الإنسانى وصورة كتابية، ولكننا لا نقبل دون تحفظ قوله بأنه ليس هناك مدرسة شفاهية أو كتابية ـ انظر، ص ٤٧.

(٢٥) بالرغم من أن التركيز على ظاهرة الكتابة قضية ترتبط ارتباطا وثيقا ببروز إشكال الحداثة، إلا أن هناك من كان يدعو إلى أسبقية ظهور الكتابة على الشفاهية مثل C. Duret B. de Vigenére منذ بدايات العصر الكلاسى. انظر:

Claude Hagége, **L'homme de paroles-** Paris, Fayard, 1985 (Folio-essais), p. 91.

(٢٦) انظر، والتر ـ ج. أونج، **الشفاهية والكتابية**، ص ص ٧٩، ٨٥ وينسب الكاتب هذه الآراء إلى «هافلوك». ولا شك أن إدانة أفلاطون للشعر والشعراء أمر معروف، إلا أن موقف أفلاطون من الشفاهية هو موضع التساؤل هنا، وإن كان من المعروف أيضا أن أفلاطون لم يدون فلسفته وخاصة ما يسميها الأهوانى «فلسفته الحقة. التى لا يمكن أن تدون». انظر أحمد فؤاد الأهوانى، **أفلاطون**. نوابغ الفكر الغربى ـ دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢٢.

(٢٧) Claude Hagége, op. cit., pp. 108-109.

لعل ما يفسر التصاق صورة الحياة بالكلمة المنطوقة هو ما يصاحبها من ظاهرة النبر، وهو ما لا يستطيع أى نظام كتابى الاحتفاظ به.

(٢٨) إن هذه الرواية التى يقدمها دريدا لأسطورة «أوريثيا» لا تنطبق تماما على الأسطورة كما ترد فى كتب «الميثولوجيا». ذلك أن هذه العذراء، التى ربما تمثل نسيم الربيع، قد وقعت ضحية لاختطاف من قبل «جن» الرياح الشمالية بينما كانت تلعب مع لداتها على ضفاف نهر «الإلليسوس». انظر، ص ص ٥٦٢ ـ ٥٦٣ من كتاب:

P. Decharme, **Mythologie de la Gréce antique**, Paris, Garnier, 1878 et 1884.

(٢٩) العالم المشار إليه هو «ليون روبين»، انظر: J. Derrida, La Dissémination, op. cit, pp. 71-78.

(٣٠) انظر: J.J. Rousseau, les **rêveries du promeneur Solitaire**. Ed. Garnier- Flammarion. Paris, 1964.

ربما يعد «روسو» أول كاتب ميز بين الإنسان والكاتب أو بين الطبيعة والثقافة، وفقا لمصطلح الأنثربولوجيا، فالإنسان فى نظره هو الدخيلة الصادقة الأمينة بينما الكاتب هو الوجه الخارجى له، أو هو القناع الذى يتوجه إلى المجتمع والغير. ومن هنا أهمية روسو بوصفه نموذجا لفكر دريدا.

(٣١) J. Derrida, **op.cit.** pp. 80-87.

(٣٢) Jules Chaix- Ruy, la pensée de Platon. (pour connaître) Paris, Bordas, 1966, p. 91.

يشير المؤلف إلى حوار «إقراطيلوس» فى هذا الصدد: «إن اسم هرمس، يقول لنا إقراطيلوس، يبدو متصلا بالخطاب، فكل وظائف هذا الإله، وكل سمات شخصيته من حيث هو مترجم ومبعوث وماكر ولص وخطيب خلاب وحام للتجارة، تتلخص فى فكرة اللغة أو هى اللغة نفسها. «ويومئ المؤلف إلى أن ما يقوله أفلاطون عن «هرمس» واللغة أيضا هى ما يقوله ابن سينا عن الخيال الذى قد ينير طريقنا ويسبقنا بقدر ما قد يضللنا ويخدعنا. انظر، ص ٩١. وانظر أيضا بصدد دمج «تحوت» بشخصية «هرمس» عند الإغريق: سامى جبرة، فى رحاب **المعبود توت ـ رسول العلم والمعرفة** ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٧٤، ص ١٦٣.

(٣٣) J. Derrida, **op.cit.**, 80-97.

(٣٤) إن تفضيل الكلام «الحى» على الكتابة ليس وقفا على فكر سقراط وتلميذه أفلاطون؛ إذ إننا نجد موقفا مشابها لذلك عند أبى حيان التوحيدى، ففى الليلة الخامسة والثلاثين من الجزء الثالث لكتاب **الإمتاع والمؤانسة** يذكر أبو حيان أن الوزير أبا عبد الله العارض أرسله إلى أبى سليمان المنطقى لسؤاله عن النفس والطبيعة والعقل وأوصاه بما يلى: «... لا تدع خطى عنده، بل انسخه له، وحصل ما يجيبك به، ويصدع لك بحقيقته، ولخصه وزنه بلفظك السهل وإفصاحك البين، وإن وجب أن تباحث غيره فافعل، فهذا هذا، وإن كان الرجوع فيه إلى الكتب الموضوعة من أجله كافيا، فليس ذلك مثل البحث عنه باللسان، وأخذ الجواب عنه بالبيان، والكتاب موات ونصيب الناظر فيه منزور، وليس كذلك المذاكرة والمناظرة والمواتاة...» انظر، كتاب **الإمتاع والمؤانسة** لأبى حيان التوحيدى. الجزء الثالث، ص ص ١٠٧ ـ ١٠٨ ـ منشورات دار مكتبة الحياة ـ بيروت.

(٣٥) نشير إلى قول الرسول الكريم: «إن أحبكم إلى وأقربكم منى مجلسا يوم القيامة، أحاسنكم أخلاقا، الموطئون أكنافا، الذين يألفون ويؤلفون. وإن أبغضكم إلى وأبعدكم منى مجلسا يوم القيامة الثرثارون المتشدقون المتفيهقون». انظر **البيان والتبيين** لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ١٩٤٨، الكتاب الثانى، ص ٢١.

(٣٦) Jules Chaix-Ruy, **op.cit.**, p.210.

(٣٧) يقول أبو حيان فى **المقابسات**: الفكر من خصائص النفس الناطقة، والنطق فى النفس بتصفح العقل بنور ذاته...».

انظر «المقابسة ٤١» من المرجع المذكور، ص ٢٠٣.

(٣٨) أحمد فؤاد الأهوانى، **أفلاطون**، المرجع المذكور.

يقول المؤلف بصدد موقف **أفلاطون** من الشعر والرسم: «إنه يريد مدينة فاضلة تحكمها الفلسفة أى الحق. ولكن الشعر، وهو ضرب من الفن، بعيد عن الحق ثلاث مرات، لأنه محاكاة المحاكاة. وهذه هى نظرية أفلاطون المشهورة عن الفن وصلته بالحقيقة. ولكى يوضح هذه الفكرة ضرب مثلا بالسرير، فهناك السرير الأول، وهو المثال، خلقه الله، والسرير الثانى الذى يعد محاكاة لمثال السرير، الذى يصنعه النجار، والسرير الثالث الذى يعد محاكاة لسرير النجار مما يرسمه المصور الفنان. فصورة السرير كما يرسمها الفنان بعيدة عن الحقيقة ثلاث مرات. ونحن إذا حاولنا رسم أى شئ فإنما نرسم المظهر فقط لا الجوهر، فالرسم محاكاة للمظاهر لا للحقائق..» ص ٤٤.

(٣٩) (الترجمة) Martin Heidegger, **Introduction à la métaphysique**. Paris, Gallimard, 1967.

يقول هيدجر: «إذا كنا مع ذلك، نتأمل مسألة الوجود من حيث هى مسألة عن الوجود من حيث هو وجود، فإنه من الواضح حينئذ لمن يتأمل حقا وفقا لذلك، أن الوجود من حيث هو وجود يظل بالضبط خافيا على الميتافيزيقا، أى فى طيات النسيان؟ وذلك بطريقة جد مرسومة إلى درجة أن نسيان الوجود الذى يقع بدوره فى النسيان هو الباعث المجهول ولكنه الثابت الذى يدفع إلى التساؤل الميتافيزيقى..». ص ٣١.

(٤٠) Derrida, **op.cit.**, p. 124.

(٤١) المرجع نفسه، ص ص ١٢٥ ـ١٢٦.

(٤٢) المرجع نفسه، ص ص ١٣٣ ـ ١٤٠.

(٤٣) المرجع نفسه، ص ١٤٦ ـ١٥٢.

(٤٤) (مترجم عن الإنجليزية) Northrop Frye, **Anatomie de la Critique.** Paris Gallimard, 1969.

يقول المؤلف إن «الفارماكوس» يتمثل، فى التراث، فى شخصية «أيوب» وفى الأسطورة فى شخصية «بروميثوس» وفى الأدب الحديث فى بعض شخصيات كافكا؛ وهو ليس وقفا فى نظره على «التراجيديا السافرة»؛ إذ يمكن أن نجد له قرينا فى «الكوميديا الساخرة» مثل شخصية «طرطوف» عند موليير أو شخصية «شابلن» المشهورة. انظر، ص ص ٥٨ ـ ٦٣.

(٤٥) محمد على الكردى، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو، ص ٢٠١.

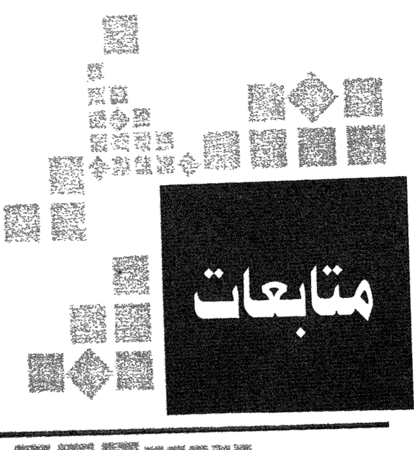
(٤٦) محمد على الكردى، سارتر وجينيه أو الشر والحرية «عالم الفكر»، المجلد الثانى عشر، العدد الثانى، ١٩٨١ ـ انظر، ص ٣١٣.

(٤٧) أحمد فؤاد الأهوانى، أفلاطون، ص ٤٣.

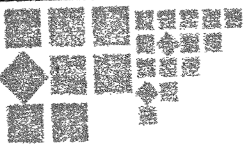
(٤٨) . J. Derrida, **op.cit.** pp. 153, 167.

(٤٩) المرجع نفسه، ص ص ١٧٢ ـ ١٨٩.

(٥٠) المرجع نفسه، ص ص ١٩٢ ـ ١٩٥.



متابعات





في التجربة الإبداعية لـ تيسير سبول

البنية السردية

في رواية أنت منذ اليوم

عبد الله إبراهيم *

ـ ١ ـ

تعود أهمية رواية (أنت منذ اليوم) لـ «تيسير سبول» فيما نرى، إلى سببين رئيسيين، أولهما تاريخي وثانيهما فني، أما التاريخي فهو أنها من أولى الروايات العربية الحديثة التي استلهمت أحداث عام ١٩٦٧، وكشفت ـ بواسطة التخيل السردي ـ الأحداث التي سبقت النكسة وعاصرتها ثم أعقبتها، كأنها بذلك قد فتحت الأفق أمام الرواية العربية لتمثيل الهزيمة سرديا[1]. وأما الفني، فيمكن تفصيله بالقول، إن رواية (أنت منذ اليوم) قد طرحت نموذجا من نماذج البناء الفني، لم يعرف من قبل في الرواية العربية، إلا في حدود ضيقة جدا، وأقصد به البناء الذي يقوم على ترتيب مشاهد سردية متناثرة في الزمان والمكان، لا تتضافر فيما بينها لتشكيل حكاية تقليدية، إنما لتكوين خطاب يقوم على تنضيد المشاهد وتوازيها، أكثر مما يقوم على بناء سياق متدرج يهدف إلى إنشاء حكاية. ولهذا، فثمة تعارض فني جديد، يوهم بأن لا انسجام بين محتوى التعبير (= الحكاية) وشكل التعبير (= الخطاب). ولما كانت البنى السردية في الرواية متجددة وكثيرة، فمن المؤكد أن هذا الضرب من البناء سيضيف إلى رصيد تلك البنى ما هو جديد وجدير بالبحث والتوصيف. ولا ينبغي أن ينظر إلى هذا البناء، بوصفه بناء غير متماسك، يفتقر إلى الانسجام، وذلك بأن توضع المعايير التقليدية في الأبنية السردية، مقياسا لانسجامه وتماسكه، كما ذهب بعض من وقف على هذه الرواية[2]، إنما يلزم البحث النقدي دراسة الموضوع بذاته، تبعا لخصائصه التي يتصف بها، لا في ضوء أبنية مختلفة الخصائص.

ويضاف إلى السببين التاريخي والفني، سبب آخر، يتصل بتاريخ الرواية العربية في الأردن، فقد ذهب الناقد فخري صالح إلى أن الكتابة الروائية في الأردن لم تؤسس لنفسها أرضية صلبة إلا بعد صدور هذه الرواية، ورواية (الكابوس) لـ أمين شنار عام ١٩٦٨، مؤكدا أن النصوص الروائية التي سبقت هاتين الروايتين هي «نصوص ميتة على صعيد التاريخ النوعي»، وهي «نصوص منسية غير فاعلة»، مما دفعه لتأكيد أن «تاريخ النوع الروائي في الأردن يبدأ حقا عام ١٩٦٨»[3]، تأسيسا على أهمية الريادة الإبداعية لروايتي سبول وشنار، وليس على أهمية الريادة الزمنية لروايات أخر.

---

* كلية الآداب ـ ليبيا.

-٢-

وقفنا في الفقرة (١) على ما نرى من الأسباب الموضوعية والفنية والتاريخية التي تغذى رواية (أنت منذ اليوم) بأهميتها الخاصة، سواء أكان الأمر يتصل بموقعها في سياق تطور الرواية العربية الحديثة، أم بما تنطوى عليه من بنية سردية متميزة. وهي الأسباب التي رجحت اختيارنا لها موضوعاً للتحليل الذى سينصرف إلى ما هو من شأن الممارسة النقدية، وليس التاريخية؛ أعنى أن المظهر الذى سيستأثر باهتمامنا، إنما هو «البنية السردية» لرواية سبول.

تتشكل البنية السردية للخطاب من تضافر ثلاثة مكونات أساسية هي الراوى والمروى والمروى عليه. إن الراوى هو مصدر الإرسال السردى، أما المروى عليه فهو الذى يتلقى ذلك الإرسال، أما مادة الإرسال فهى المروى الذى ينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث التى تقترن بأشخاص، يؤطرها فضاء من الزمان والمكان. وتعد «الحكاية» جوهر المروى، والمركز الذى تتفاعل حوله مكونات البنية السردية الأخرى. ولقد جرى فى الدراسات السردية المتخصصة تفريق بين مستويين من مستويات المروى: أولهما سلسلة الأحداث المروية، بما تكون عليه من ارتداد واستباق وحذف، وقد اصطلح عليه الشكلانيون الروس بـ «المبنى». وثانيهما: الاحتمال المنطقى لنظام الأحداث قبل ظهورها فى الخطاب، واصطلحوا عليه بـ «المتن». إن «المبنى» يحيل إلى النظام الذى يتخذه ظهور الأحداث فى سياق البنية السردية، أما «المتن» فيحيل إلى المادة الخام التى تشكل جوهر الأحداث فى سياقها التاريخى. وقد اتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهى المروى المتلازمين؛ إذ ميز «جاتمان» بين «القصة Story» ـ وهى سلسلة الأحداث، وما تنطوى عليه من أفعال ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان ـ و «الخطاب Discourse» الذى هو التعبير عن تلك الأحداث، ثم خلص إلى تأكيد أن القصة هى محتوى التعبير السردى، وأن الخطاب هو شكل ذلك التعبير، وهنا يلاحظ الفرق بين المحتوى وكيفية التعبير عنه وهو الأمر الذى أفضى إلى دراسة هذين المظهرين من مظاهر المروى، بوصفهما وجهين متلازمين، لا يمكن التفريق بينهما إلا افتراضا لحاجات البحث والتحليل[٤]. فلنقف، إذن، فى ضوء ما مرّ، على مكونات البنية السردية وطبيعتها فى رواية (أنت منذ اليوم)[٥].

-٣-

يتناوب السرد فى الرواية بين مستويين: ذاتى مباشر يمثله المنظور السردى لـ «عربى» الشخصية المركزية فى الرواية، وموضوعى غير مباشر يمثله المنظور السردى لراو عليم، يتصف أحيانا بالحياد والموضوعية فى تقديم الأحداث، وهو يستعين بضمير الغائب، ويتصف أحياناً بالانحياز إلى «عربى» حينما تؤطر رؤيته الموضوعية رؤية «عربى» الذاتية. وللتدليل على ما ذكرناه لابد من تقديم معطيات تدعم هذا الوصف.

تتركب رواية (أنت منذ اليوم) من تسع فقرات متتابعة، تحتوى على ثمانية وخمسين مشهداً سرديا وحسب المسرد الآتى:

الفقرة	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
عدد المشاهد	١٣	١١	٣	١٠	٨	٥	٢	٥	١

يتضح من المسرد أعلاه أن الفقرة الأولى فى الرواية تتضمن أكبر عدد من المشاهد السردية، وأن الفقرة الأخيرة بكاملها تتكون من مشهد سردى طويل مركب. وبينهما يختلف عدد المشاهد. ليس ذلك فحسب، بل إن الرؤى السردية الذاتية والموضوعية تتنازع تلك المشاهد وتتقاسمها، ويمكن تنظيم مستويات تلك الرؤى حسب ضروبها الذاتية والموضوعية من خلال المسرد الآتى الذى يكشف تواتر تلك الرؤى فى تضاعيف المشاهد السردية حسب فقراتها:

الفقرة	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
مشاهد السرد الذاتى	٦	١	١	٧	٢	٣	٢	٢	١
مشاهد السرد الموضوعى	٧	١٠	٢	٣	٦	٢	x	٥	x

يكشف مسرد الرؤى السردية أن هنالك خمسة وعشرين مشهداً سردياً تعتمد الرؤية الذاتية لـ «عربى» وهنالك ثلاثة وثلاثين مشهداً تعتمد على الرؤية الموضوعية للراوى العليم، من مجموع مشاهد الرواية، وعددها ثمانية وخمسون مشهداً. مما يدلل على أن نسبة مشاهد السرد الذاتى المئوية إلى مجموع المشاهد هى حوالى ٤٤٪ فيما تبلغ نسبة مشاهد السرد الموضوعى المئوية إلى مجموع المشاهد حوالى ٥٦٪.

إن الإحصاء الذى يقدمه لنا مسرد الرؤى يدل على أن هنالك اقتساماً للرؤيتين السرديتين فيما يخص صيغة تقديم المروى، وفيما استأثرت الرؤية الموضوعية بنسبة أكبر من التواتر مقارنة بنسبة الرؤية الذاتية، فإن ذلك التواتر لا يقلل من فاعلية الرؤية الذاتية، ليس للفارق الضئيل بينهما فقط، ولكن لأن الرؤية الذاتية تقترن مباشرة بالشخصية المركزية فى المروى، وهى «عربى» ، وهو الأمر الذى يفسر لنا عدم استقرار صيغ تقديم المروى وتذبذبها بين الرؤى والمواقف الذاتية لـ «عربى» والرؤى الموضوعية الخارجية التى تؤطر رؤاه أحياناً، وتحدد الأحداث والوقائع والأفعال؛ وهو ما أفضى إلى نوع من التوازن فى الرؤى الذى يعلل التوتر الداخلى لـ «عربى» بسبب انقسامه على ذاته، بخاصة لأنه يقوم بمهمتين مزدوجتين، مهمة كونه راوية ومهمة كونه بطلا تتمركز حوله الأحداث، وتتكون من مجموع الأفعال التى تصدر عنه.

إن الازدواج فى الرؤيتين السرديتين، جعلا المتن نهبا لـ «عربى» و «الراوى العليم»، وفيما كان الأول يستدعى الماضى، ويفجر أحداث الحاضر، يقوم الثانى برسم الحدود الخارجية لها، مانحاً إياها صفة الموضوعية، بما جعل الوقائع متوترة ومشحونة، يصار إلى تقديمها عبر منظورين مختلفين، وكان لتقسيم المشاهد أثر فاعل فى شحن المتن بالتوتر؛ ذلك أن المشاهد السردية لا تتوالى حسب وقوعها فى الزمان، إنما حسب أهميتها فى منظور الراوى ذاتيا كان أو موضوعيا. ولهذا، فقد اتسمت بالتداخل، فكل مشهد مختلف عن سابقه ولاحقه فى الرؤى والصيغ. وبهذا، فإن سياق السرد بدا متكسرا يستجيب حيناً لرؤى «عربى» الذاتية، وأحياناً للمواقف الموضوعية التى يضفيها الراوى العليم، كأن الداخل والخارج يصطدمان معاً، فى آن، فى شخصية البطل؛ وهو أمر أثر بصورة مباشرة فى بنية «الحكاية» وبنية «الخطاب».

إن الحكاية التى تترشح عن نسيج الخطاب، تتكون من تتابع أحداث تنتظم معاً، لتكون منظومة أفعال دالة مرتبطة بشخصيات ولها دلالة ما، وهو أمر معروف فى السرد التقليدى، أما «الحكاية» فى رواية (أنت منذ اليوم) فإنها، بسبب تنكب السرد المعايير التقليدية، قد ظلت أشبه بوقائع متناثرة لاينتظمها خيط، إنما تتشظى فى ذاكرة الشخصية المركزية، وفى منظور الراوى العليم، والمتلقى هو وحده الذى يستطيع تركيب عناصرها، ليس اعتمادا على معطيات السرد كما تجلت فى الخطاب، إنما من خلال إيجاد سياق خاص يراعى فيه التسلسل الزمنى للوقائع المتناثرة. ولتوضيح ذلك، نحاول أن نقدم محاولة لتنظيم جزء من «الحكاية»، كما تجلت فى (أنت منذ اليوم)اعتمادا على الفقرة الأولى بمشاهدها المتداخلة. ثم يصار بعد ذلك إلى تعميم الأمر على الرواية كلها.

تتركب الفقرة الأولى من الرواية، كما أسلفنا القول من(١٣) مشهداً سرديا، لا ينتظمها سياق زمنى، إنما ينظمها سياق الخطاب عبر تنضيد المشاهد جنبا إلى جنب، دون مراعاة صيغ الترتيب الزمنى المتعاقبة. فبعض تلك المشاهد ينتمى إلى الماضى البعيد المتصل بطفولة «عربى» مثل المشاهد «١، ٢، ٣، ٥، ٨، ١٢» وأخرى تنتمى إلى الماضى أيضاً، ولكنها تتصل بشباب «عربى» وهى «٧، ١٠، ١١»، أما المشاهد السردية «٤، ٦، ٩، ١٣»، فهى تعاصر زمن السرد تقريباً، وإن كان المشهد الأخير «١٣» فى حانة أبى معروف، هو ـ فى أغلب الاحتمالات ـ الذى يفجر تلك المشاهد، ويستدعيها إلى ذاكرة «عربى». وهكذا، يمكن ضبط تعاقب المشاهد باعتبارها وقائع تتضافر لتكون المتن فى الفقرة الأولى على النحو الآتى:

عربى يتذمر من قتل أبيه للقطة (١)، ثم يؤذن للعشاء (٢)، ويجد نفسه مع أبيه على مائدة العشاء دون شهية (٣)، وفى وقت آخر، يجد القطة وقد قطع رأسها وسلخ (٥)، ثم نجده يتذكر كيف كان يصلى (٨)، ويستحضر أيضاً واقعة يظهر فيها أبوه وهو يضربه (١٢)، ثم تمر مرحلة زمنية طويلة، يكون فيها «عربى» قد أصبح شاباً فيكون شاهدا على عودة أخيه منكسراً من حرب لانصر فيها (٧)، وفى مشهد آخر يقرأ فى التاريخ عن موقف الإمام على (١٠)، ثم يقرر، فيما يبدو، الانتماء إلى الحزب (١١) وهو فى عنفوان شبابه، وتتعاقب المشاهد فى الزمان، لتصل بنا إلى زمن قريب من تاريخ وقوعها، وعربى فى الجامعة مع صابر (٤)، ثم يغادرانها إلى حانة أبى معروف (٦)، ثم وهما يتحدثان عن

عائشة وأخت صابر (٩)، وأخيرا وقد ثملا بسبب الخمر وسط حانة أبى معروف (١٣). أما سياق ورود المشاهد فى الخطاب فلا يراعى فيه التتابع الزمنى، إنما توضع جنبا إلى جنب، مراعاة لاعتبارات سردية وليست منطقية ـ زمنية. وعلى النحو الآتى: يستذكر «عربى» قتل أبيه للقطة (١)، ويسمع بعد ذلك آذان العشاء (٢) وتجمعه مائدة الطعام مع أبيه، فيعرف أن سبب قتل القطة إنما يعود لأنها أكلت جزءا من اللحم (٣)، ثم يخرق السياق الزمنى، فإذا «عربى» و«صابر» فى الجامعة (٤)، ويتذكر عربى القطة وقد قطع رأسها وسلخ (٥)، ويغادر هو وصابر الجامعة إلى حانة أبى معروف (٦)، ثم يتذكر صورة أخيه المحارب وقد عاد منكسراً من الحرب (٧)، وتأخذه الذاكرة إلى الماضى البعيد عندما كان يؤدى صلواته وهو طفل يافع (٨)، ثم يعود إلى الحاضر، وهو منهمك بحديث مع «صابر» عن «عائشة» ابنة صاحب المنزل الذى يقيم فيه (٩)، ولكن الذاكرة تعود به إلى أيام الشباب، حينما كان يقرأ عن جهاد الإمام على(١٠) ثم يتذكر واقعة الانتماء إلى الحزب (١١)، وتعود به الذاكرة إلى الطفولة، وهو يضرب من أبيه (١٢)، ثم تختتم الفقرة بالمشهد (١٣) وفيه يظهر «عربى» و«صابر» وقد ثملا بسبب كثرة تناول الخمر فى حانة أبى معروف. وتنتهى بذلك الفقرة الأولى من الرواية. وبهدف توضيح درجة الاختلاف بين ترتيب المشاهد السردية، كما وردت فى الخطاب، وترتيبها كما جاءت فى الزمان، ينبغى إدخالها فى جدول يكشف لنا عن مقدار الاختلاف بين الترتيبين، وذلك يخدم التحليل فى كشف طبيعة البنية السردية فى الرواية.

ترتيب المشاهد فى الخطاب	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣
ترتيب المشاهد فى الزمان	١	٢	٣	٥	٨	١٢	٧	١٠	١١	٤	٦	٩	١٣

يكشف الترتيب المتعاقب فى كل من الخطاب والزمان أن ثمة اختلافاً كبيراً بينهما. ولهذا، فإن الترتيب فى الخطاب لا يهدف إلى بناء «حكاية» تقليدية، إنما يهدف إلى تكوين «حالة» متوترة، لا تولى للترتيب الزمنى أهمية كبيرة، إنما تجمع المشاهد والمواقف لتكشف الحالة النفسية المتأزمة للشخصية الرئيسية فى الرواية، وقد قوى هذا الاتجاه خضوع المشاهد السردية لمنظورات مختلفة ذاتية وموضوعية، مما عمق حالة التوتر إلى أقصاها فى الفقرة الأولى من الرواية.

يطرد بناء الفقرات اللاحقة فى الرواية بأسلوب بناء الفقرة الأولى نفسه، فتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة، وتتحول الشخصيات فى مواقفها ورؤاها، لتفضى المشاهد الثمانية والخمسين التى تتكون منها فقرات الرواية التسع إلى بنية سردية خاصة قوامها عدم مراعاة عنصرى الزمان والمكان، كما عرفا فى السرد التقليدى، إنما وظفا توظيفاً جديداً، منح رواية (أنت منذ اليوم) بنية سردية خاصة ومتفردة تستدعى نوعاً من القراءة ينصرف الاهتمام فيها إلى السياقات الخطابية من ناحية، وإلى السياقات الزمنية من ناحية أخرى، ثم تخلص إلى تركيب تلك السياقات فى وحدة منتظمة، متداخلة ومتماسكة. هى التى تمثل ماهية البنية السردية التى تكونت نتيجة تضافر مجموعة من المكونات والعناصر السردية التى يبدو أن التلازم بينها غير مرئى، لكنها مكونات وعناصر قائمة فى الرواية، وضمورها لا يعنى غيابها، بل إن القراءة المتخصصة تكشف عن كثير من العلاقات التى تصل تلك المكونات والعناصر فيما بينها، بل تكشف أيضاً الوظائف التى تكفلت بها، سواء فى مستوى تركيب المتن أو دلالته.

وإذا كان الراوى، بمستوييه الذاتى والموضوعى، قد شكل البنية السردية فى رواية (أنت منذ اليوم) حسب التوصيف الذى قدمناه، فإن المروى عليه وهو مستقر الإرسال السردى، قد منح تلك البنية السردية معناها وأهميتها، فالمروى عليه لم يكن شخصاً متعيناً، إنما اندغم فى شخص المتلقى، وصار جزءاً من فعالية التلقى ذاتها؛ الأمر الذى شحن الرواية بدلالتها، وأحال كثيراً من بنيتها الرمزية على مرجعيات لها أثر كبير فى ذاكرة المتلقى. ولهذا، فإن المروى عليه، باندماجه فى المتلقى، مع كونه جزءاً من البنية السردية، قد سهل أمر التداخل والتخارج بين المعانى الرمزية للخطاب والمنظومة الدلالية التى تتصل بالمرجع، وهو ما لم يكن ممكناً، لو أن الإرسال السردى قد وجه مباشرة إلى مروى عليه متعين فى البنية السردية، لأن ذلك سيضيف كثيراً من احتمالات التأويل والاستنطاق الدلالى للرواية.

الهوامش:

(١) صدرت رواية **أنت منذ اليوم**، أول مرة، عن دار النهار، فى بيروت عام ١٩٦٨، مما يعنى أنها كتبت ونشرت فى غضون عام واحد فى أكثر تقدير بعد أحداث ١٩٦٧.

(٢) أورد سليمان الأزرعى فى كتابه **الشاعر القتيل: تيسير سبول**، ص ١٣٨، أن على الأجديرى وفايز محمود، قد قالا بعدم وجود بنية مركزية فى الرواية اعتماداً على حوار بين شخصيات الرواية فأحيل الحكم الفنى السردى على الأثر الذى تركه سبول.

(٣) فخرى صالح، **الرواية فى الأردن: بين تيسير سبول وأمين شنار**، «الأقلام» ١ ـ ٢ /١٩٩٢، ص ١١١ ـ ١١٢.

(٤) عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، بيروت، المركز الثقافى العربى ١٩٩٢، ص ١٢.

(٥) تيسير سبول، **الأعمال الكاملة**، بيروت، ابن رشد ١٩٨٠، ص ٥ ـ ٥٦.

قراءة دلالية لـ «الهامشى» *

بنية ساندريللا

أفنان القاسم

إذا كانت «ساندريللا» حكاية زواج بينها وبين الأمير ـ مثلما يقول كورتيس ـ فـ (الهامشى) فى استثمارها الدلالى للزواج تغيب «أرادت أن تناقشنى بأمر الزواج. أنا لا أعرف ما أريده بالضبط. أردت أن أوضح ذلك. كيف سأتزوج؟» على الرغم من افتراض حضوره الدائم من خلال علاقة «سامح» الهامشى اللاعب دور ساندريللا بـ «نائلة» اللاعبة دور الأمير ولو بصورة جزئية ومؤقتة، بمعنى أن التحول الذى حصل فى ساندريللا بين حالتين : انفصال ثم اتصال بين الأمير وساندريللا، لم يحصل فى (الهامشى) بين سامح ونائلة (نكرر : الأدوار منعكسة؛ نائلة هى الأمير وسامح هو ساندريللا)، فالربط بين الحالتين غير ممكن فى ظروف «التهميش» التى ستتفاقم فى الرواية، والتى لن ترفع الهامشى بطلا إلى مستوى الغنى والإمارة، مثلما ارتفعت إليهما ساندريللا بعد زواجها، لأن الهامشى هو بالأحرى المهمش منذ البداية، ولم يأت ذلك عرضا، بعد أن اضطره وضعه ليصير كذلك، تماما مثلما صارت إليه ساندريللا، فعانت من ظروف الفقر والإذلال ما يعانى منه الهامشى على طريقته، مع فرق أن ساندريللا التى فى بدنه لن ترضخ للفقر أو تستسلم للإذلال، على الرغم من أن وضعا معقدا كالذى هو فيه لن تنقذه منه إلا عصا الساحرة، وسيحاول على طريقته مواجهة ذلك (المواجهة الفردية أو الانكماش على الذات؛ ففى المواجهة تخارج وفى الانكماش تداخل يصل إلى النتيجة نفسها التى غايتها التنفس وحفظ النفس).

إن التعارض بين الهامشى (ساندريللا) ونائلة (الأمير) غير قائم منذ البداية، لأن رفض الزواج يلغى التعارض، ولأن نائلة والهامشى يعيشان معا باعتبارهما زوجين دونما حاجة إلى عقد رسمى، وهذ يلغى أيضا أن تلعب نائلة دور الأمير الموعود الذى يتوهم البطل الوقوع عليه لحظة أن وقع على علاء بعد طول غياب : «على حين غرة يظهر علاء أمامى وجها لوجه»(ص٦٥). كما يظهر فى الأسطورة وجه الأمير الذى «استطاع أن يستقر نهائيا» (ص٦٥). ومثلما تفعل ساندريللا سيزوره فى الليل (ص٦٦)، لكن شخصية علاء تمثل الثغرة الوحيدة فى النص لأنها شخصية كاملة : فاهم فى كل شىء ، عاقل، أحكامه السياسية لا تنزل الأرض (حواره فى المقهى ص٧٧ ـ ٧٨ـ ٧٩ ـ ٨٠ ـ ٨١،

ذاك الحوار الممل مع الأصدقاء « ساندريللا وأخواتها» فهم لم يتفقوا على شئ وعلاء تسامى فوق الجميع) ، علما بأن أدوار حياته تبدو مستقرة ؟ لكنه ينهل من عبث زمانه لحظة أن «يروح فى جولة كلامية عن الأيام القديمة وترافقه فى دورة حول الأطلال» (ص٤٧)، ويعب من عبث مكانه لحظة أن يغدو بيته «سجنه الجديد» (ص٤٧)، مما يضع الهامشى (ساندريللا) فى موضع الباحث عن الأمير الموعود الفعلى، وإن لم يبد ذلك واضحا فى النص، فالهامشى ونائلة متفاهمان بغض النظر عن منغصات الواحد للآخر، منغصات كل زوجين، لكن عودة نائلة إلى بيت والديها (ص٩٢، الفصل الأخير) ثم عودة الهامشى للبلدة (ص٩٥، آخر سطور الرواية) لا تمنع عودة الواحد أو الآخر من افتراض ذلك.

نفى التعارض بين الهامشى ونائلة (بين ساندريللا والأمير) يثبت التعارض بين الهامشى ونائلة من طرف (لهذا هما متحابان متفاهمان) ، وظروف التهميش على مستوى النظائر الاجتماعية والاقتصادية من طرف آخر، هذا المستوى الجوهرى الذى لايمكن إلغاؤه كما حصل فى ساندريللا الحكاية ليحصل الزواج وتتم النهاية السعيدة، فالزواج غير مطروح فى (الهامشى) بوصفه هدفاً تحولياً فى بنية النص وكل ما يندرج عن ذلك اجتماعياً واقتصادياً، وإنما اللجوء إلى تفريغ عملية البحث عن النظائر على المستويين الاجتماعى والاقتصادى ـــ أريد القول تفريخ تلك العملية وإلا ما حصلت الكتابة ولا كتبت الرواية على مثل هذه الطريقة التى كتبت فيها، أى ما جاءت هذه الرواية بأشكالها ومضامينها ما جاءت بهذه الأشكال وهذه المضامين ـــ عملية البحث هذه اجتماعية واقتصادية ولكن أيضا سردية، لأن الهم السردى لرياض يعكس مثله مثل الهم الاجتماعى أو الاقتصادى وبالتالى السياسى هذه الهموم التى يجرى «توليفها» فى عملية الكتابة عن طريق التقاط صور تفجيرها فى سياق التشظى العام السائد (الكتابة الشظايا أو تفجير الكتابة) التى أخذت أشكال العبارات والجمل والشخصيات؛ وبالتالى تشظى الزمن إلى أزمان والمكان إلى أمكنة، أى التهشيم (أو التهميش) لعالم هو فى طبيعته مهشم (أومهمش) يبدو فقط لصاحب الوعى الحاد (الهامشى فى النص) لحظة أن نقرأ عن زوج صاحبة الدار التى يسكنها (ص٥٥ ـــ ٥٦) :

« يقول إن الغلاء ليس فظيعا إلى هذه الدرجة. أصححه إن الغلاء فظيع. وأفظع من فظيع. وتضيف نائلة موضحة أنه لا يشعر بالغلاء لأنه يمتلك شقفا ومصلحة إلى جانب أعمال أخرى يقوم بها. فكيف تطوله براثن الغلاء؟» .

هنا يبدو أن الذين على الهامش / فى الهامش هو زوج صاحبة الدار التى يسكنها الهامشى والهامشى هو المركزى، ومن تغير الموضع يجرى البحث عن النظائر، تماما مثلما تفعل ساندريللا لحظة أن تخرج من ثياب الإذلال وترتدى ثياب الإمارة، فعملية البحث عن النظائر تبرز فى الوقت ذاته المباين والمغاير والمتنافر ولربما لن تبرز إلا نقائض النظائر فى هذه المرحلة، وهذه واحدة من الوظائف السردية الأساسية للرواية، ولهذا السبب أيضا كان دور السارد الذى هو بطل الرواية أساسيا.

البرنامج السردى

عملية البحث عن النظائر تجرى مقلوبة، أى لا يجد السارد فى طريقه إلا المغاير والمباين والمتنافر(عدا بعض الحالات الضئيلة التى لن تؤثر فى الحدث) وهنا يقوم التعارض (تقوم العلاقة الخلافية) بين الهامشى (ساندريللا) والعالم (الذى من المفترض أن يكون فيه أمير نظير يلغى التعارض هو غير موجود) ؛ هذا التعارض الذى سيخترق النص من دفته إلى دفته، فهو المهيمن، وسيبقى المهيمن، تتفرع عنه تعارضات ثانوية تزيد من ضراوته أو توافقات أيضا ثانوية لن تقلل من شأنه، مثل هذا التعارض الجذرى لسوف يعبر عنه السارد بطريقة فى السرد جذرية تتواءم معه، بمعنى أن للبرنامج السردى ـ كما هو الحال مع ساندريللا ـ إمكانين: أولا ـ وضع البطل فى حالة من التهميش دون تخصيص الأسباب السابقة لهذه الحالة، لهذا يلجأ إلى تقديم الفصل الأول الذى تجرى أحداثه قبل الفصل الموجود (فى ص٧٢ ـ ٧٣) بقليل بالنسبة إلى الزمن السردى، ويجعل منه فاتحة مذهلة للرواية، عندما يبدأ القول (ص٩ـ ١٠) :

«هل يتحول هذا المكان إلى كرخانة ؟ رائحة الورد العطرة تملأ خياشيمى على درج قديم تتبقع بلاطاته بألوان مختلفة. الوسخ المترسب على البلاط يوما فيوما زاد لونها الغامق غمقا. ما العمل ؟ العجوز المنغمس فى مسحها لا يحول رأسه عنها».

ثم يتساءل من جديد:

« لم لا يتحول هذا المكان إلى كرخانة؟ ».
قبل أن يقول:

« كرخانة. كرخنجى. أين أنت منهما؟» موجها الأفق السردى نحو الأفق النعتى أو الوصفى (استنتاج كورتيس أيضا فيما يخص ساندريللا).

إن أهمية النعت (كرخنجى) واستساغته على المستوى اللفظى (يقول أحب كلمة كرخنجى كثيراً ! ويقول للقارئ: انس للحظة أنها كلمة بذيئة، ص٩) لا يكرس فاجعة المكان (كرخانة أو ماخور أو بيت بغاء) مثلما يظن البعض، وإنما السخرية منه هى التى تكرس فاجعته. «فدقائقنا وحتى ثوانينا غامرة بالبذاءات». يقول ص ٩، وفى ص١٠ ينهى : « ليكن صباحى هذا فيروزيا ولو إلى حد ما ». بمعنى، إذا كان المكان كرخانة فماذا يهم؟ إنه كرخانة. كرخانة، وبالرغم من هذا سأجعل من صباحى فيروزيا ولو إلى نسبة معينة، فالمضمون الدلالى لكرخانة لا يعارض المضمون الدلالى للصباح الفيروزى بل يولده، ليس من دافع التفاؤل الزائف بل من دافع التشكيك لحظة القول: « ولو إلى حد ما»، فالمكان بالفعل كرخانة، والهدف تكريس التعارض أكثر بين البطل (ساندريللا المعاصرة) وعالمه الذى هو عبارة عن بيت بغاء (رمزيا أبو ساندريللا يحول بيته حين زواجه من امرأة تعامل ساندريللا هى وبناتها معاملة جائرة إلى بيت بغاء) أقصى وصف تدلل عليه كلمة «كرخانة» لحالة عهر عامة.

ثانيا ـ الأفق النعتى يرافقه أفق سردى (يقول كورتيس فيما يخص ساندريللا : إن ذلك تصاحبه إجراءات التملك والاقتناء) يعرض للحالة التى يوجد فيها البطل لتفسير التهميش الذى هو – أى البطل – موضوعه، كمجاز من مجازات التطور السردى المولد للعدم، وذلك عندما نقرأ عن حالته على لسانه فى الفصل الثانى ص١١:

«لم تنجح ولا فى أية مهنة لست مبنيا للشغل الجسمانى. دخلت الجامعة وكأنك علقت هناك... هذا المكان المليء بالكتب والوجوه المزعجة يثير مللى. إنه مكان تعيس تستطيع اللجوء إليه حين تدب الشيخوخة فى أوصالك».

لنكتشف المستوى الدلالى علاقة من التعارض، تلك العلاقة الخلافية دوماً، بين مسيطر ومسيطر عليه، بين الجامعة والهامشى؛ ليست الجامعة باعتبارها مكانا علميا بل بوصفها وجوها مزعجة مثلما يقول السارد: طلبة جادون وأساتذة رماديون وخاصة العانس «شولا» المسؤولة عن المكتبة (التى ستلعب دور ابنة زوج الأب عندما يرتدى الهامشى ثوب ساندريلا، فهى ستدله على عمل ليس رأفة بوضعه وإنما طمعاً فيه جنسيا وسعيا لاغتصابه)، بمعنى أن السلطة التى ترمز إليها الجامعة ستمارس على الهامشى قمعا جنسيا (شولا) مقنّعا بعونه المادى (العمل) أى لدينا سرديا نظام من التبادل بين موجب وسالب ينعكس على حالة البطل/ يعكس حالة البطل، فهو متراوح بين الموجب والسالب لحظة أن يقول ص٩ ـ ١٠: «كل شيء سيسير على نحو ما خطط له وكما سنخطط له نحن كذلك»، وفى الحال الثانية أى الموجبة لن يكون الأمر سهلا، لأنه «ادعاء» عظيم فى وضع كارثى، لكنه سيحفظ على البطل/ للبطل أقصى ما يستطيع عليه عندما تتأزم الأمور تماما، لحظة أن يسيطر السلبى مطوقا الإيجابى من كل صوب، ما سيتمثل بقرار العودة إلى البلدة فى الفصل الأخير.

إن تقديم البطل لنفسه على أنه يمثل علاقة تقابلية، على أساس أنه مهمش/ متمرد مثلما هو عليه لدى ساندريللا (شريرة / طيبة، شريرة فى رأى زوجة الأب وبناتها طيبة بفطرتها) سببه أن التبادل إيجابى/ سلبى لا يمكن أن يولد العدم الأحادى الجانب لدى السارد الذى أبدى له السرد – بدأ له السرد وظيفة عمله فى المكان – الماخور سواء أكان مكان العمل أم الجامعة أم حيفا فى الفصول الخاصة

بالتسكع. وسرديا يمكن قراءة التهميش من الموجّه (Des-tinateur) الذى هو المكان تحت كل معانيه وخاصة بوصفه ماخوراً، نظاما، سلطة، والذى سيوجه إلى الموجّه إليه (Des-tinataire) شيئا سلبيا (العدم، الإلغاء، القمع، الإخفاء، الخوف، الإبطال، الإزالة وكل متفرعات التهميش الأخرى)، وهذه بنية ساندريللا ذاتها التى يمكن ترجمتها مجازا بـ«العطاء» تحت شكل سلبى بعد أن صار لفعل التهميش فعل الموت، عندما يدلل كورتيس على أن الموت يعطى: نقول «فلان أعطى الموت»، وليس فى هذا أى شئ من الإيجابية.

السرد امتلاك الشخصيات لا امتلاك صفاتها

مثلما سبق لنا وقلنا إن الزواج منفى فى النص، ليس الحاذف للتهميش ولا الواضع حدا لمشاكل الهامشى أو أسبابها، وكذلك فإن العمل الذى يجده البطل لن يحول دون الأسباب ذاتها، كما يمكن الافتراض؛ العمل سيضع حدا للرحيل من حيث هو مطلب ملح بعد أن صار البديل الوحيد لوضع معقد «ارحل أيها الفتى. مسالك الأرض وشعابها كثيرة» (ص ١٢). لكن هذا العمل لن يضع حدا للرحيل النفسى والاغتراب القسرى، وعلى العكس سيزيد من التعارض بين أسباب التهميش واستحالة الخلاص منها، وعلى هذا الأساس، سيشكل هذا التعارض الخلاف/ الاختلاف المحتوى الأساسى للنص، والأهم أنه سيكشف عن عدم التواصل/ عدم الاتصال بين الهامشى و«أبطال» عالمه السلبيين/ الإيجابيين، فكل منهم يلعب دورين: دور الفاعل ودور المفعول به. ومن هذه الزاوية، تنتفى صفة أن هذا يهودى أو ذاك عربى. كل شخصيات الرواية تظهر من زاوية كونها شخصيات تبنى عالم الهامشى، وامتلاك هذه الشخصيات بالنسبة إلى الكاتب هو كل همه السردى، الذى هو هم إنسانى وجمالى فى آن. هذا وسنرى أن الاستثمار الدلالى للشخصيات وسيلة لاستثمار دلالات التهميش (أو سلب الحقوق حسب مصطلح Dépossession لجريماس) أى بناء العالم الروائى.

الاستثمار الدلالى للشخصيات

شولا، إحدى أخوات ساندريللا التى تجد عملا للهامشى (المحور الموجب) من أجل اغتصابه جنسيا (المحور السالب).

ويجرى التعبير عن ذلك تحت شخصية أنيس الذى «يخاف أن يفوته القطار» (ص ١٨) أو شخصية يوسف الذى لايكف عن مشاهدة «أفلام السيكس» (ص ٢٦)، علما بأن أنيس يهزأ من يوسف الذى هو صورة عنه أو عن رشيد الفاشل فى «صيد الفتيات» (ص ٢٣)، وذلك للتعميق من مسألة عامة لا يفلت منها الهامشى، فصديقته القديمة ساجدة «تزوجت وسافرت» (ص ١٧)، وصديقته الحالية نائلة «لا تكف عن الشكوى والتذمر» (ص ١٧)، وفى مكان آخر يقول عنها: «قبلتنى على حالى مع تسكعى» (ص٢٠)، لاستثمار دلالة أخرى للتهميش، هى التسكع الذى يبدو نتيجة إرادة لحظة أن نقرأ: «أنا لا أقدم تبريرا لتسكعى لكنى أحاول أن أشجع الآخر على التسكع»(ص٢١)؛ بينما الجملة التى تلى هذه مباشرة تفضح الأمر، فيبدو التسكع إرادة نتيجة: «فإذا أردت أن تتجنب كل المشاكل والهموم، فما عليك إلا التسكع» (ص ٢١)، والأهم من كل ما سبق استثمار دلالات التسكع لحظة أن يقر الهامشى: «بالتسكع لن تألفك الوجوه أو تألفها» (ص٢١)؛ أى يعيدنا إلى صميم بنية ساندريللا وأخواتها التى لن تألفها، وبالتالى إلى شخصية شولا، إحدى هذه الأخوات، التى ستبقى مسيطرة على النص تحت فكرة الاغتصاب الجنسى التى هى فكرتها، وبالتالى فكرة التهميش، ففكرة الرواية، وإن لم تظهر شولا إلا فى فصول قليلة منها.

يتسحق، هو أيضا يلعب دور إحدى أخوات ساندريللا، فهو كشولا بل إنه شولا التى يشكوها الهامشى إليه (صفحة ٦١) فيدافع عنها، يضعه النص فى محورين متضادين: موجب وسالب يكشف أحدهما عن الآخر، تأمل نائلة أن يكون «طيبا» (ص٣٢) بوصفه صاحبا للعمل، فيكون طيبا، قبل أن تضيف: «العنصرية تنخر فى هذه البلاد. يجب أن تخدم فى الجيش أو تتذلل حتى تحظى بشغلة معقولة» (ص ٣٢)؛ فلا تمنع طيبة الأول عنصرية البلد واغتصاب الجيش للهوية (الجيش هو زوجة الأب). لكن الهامشى على عكس ساندريللا سيرفض الخدمة فيه تأكيدا لعلاقات الضد (ضد الجيش) إلى جانب أنه ليس من طبعه أن يتذلل تأكيدا لعلاقات المع (مع يتسحق) الذى يذهب إلى عنوانه

(ص٣٤) مثلما تذهب ساندريللا إلى القصر. وللحظة نظن أن الهامشى بصدد الوقوع على الأمير وأن بنية التملك ستقوم على بنية التشليح (نستعمل مصطلح جريماس السابق) فلسطينيا. فإذا بعلاقات الضد تتشكل بعد علاقات التعقيد لحظة أن يقول: «ارتقيت درجات متسخة. هبت رائحة غائط من الجهة المقابلة» (ص ٣٤) ، ولكن أيضا: «عين الباب مكسورة، النقر على الباب بأصابع شبه مشلولة... ثم أكوام الكتب والأوراق. فوضى عارمة» (ص ٣٤)، والفوضى فى دلالاتها ستحيل إلى الكرخانة، أى انتفت صفة الأمير الموعود عن يتسحق، وبرزت صفة إحدى الأخوات تحت ردائه: «الطيب المبتسم المريح» (ص ٣٥).

لماذا دور إحدى الأخوات ليتسحق؟

فى صفحة ٤٩ نعرف أنه مجند على الرغم من رفضه الخدمة فى لبنان والمناطق المحتلة، ولهذا سجنوه، بمعنى أن رفضه الخدمة ووضعه فى السجن لم يحولا دون تجنيده، والأهم لم يحولا دون حرب لبنان واستمرار احتلال قطاع غزة والضفة، أى موقفه من الحرب لم يوقفها. أما عن كتالوج الكتب الذى يشرف البطل على إعداده (حذاء ساندريللا) فسيأتى يوم ولن يشتريها أحد (٨٤ وص ٨٦)، بمعنى أن يتسحق سيوقف عمله، أو سيخلع من قدمه الحذاء ليرتديه وإن كان ضيقا عليه، تماما مثلما فعلت أخوات ساندريللا طمعا فى الزواج من الأمير بالزواج من النظام عن طريق وهم رواج الكتب العربية، دون سامح الذى نعرف اسمه بالصدفة فى فصل متأخر من فصول الرواية، فهو من عبث الأشياء وامحائها، وذلك لحظة أن يقدمه يتسحق لأولاده بالكلمات التالية: «سامح صديق البابا والماما. لقد زارنا بالبيت حين كنتم فى المدرسة» (ص٨٩)، فينعته الأولاد بكلام عنصرى يزعج يتسحق وزوجه، ولكن مثل رفضه الخدمة العسكرية التى لاتحول دون الحرب لا يحول تذمره من أولاده؛ من أن يضع حدا لعنصرية «بلاد كاملة تعزز هذا التعامل» (ص٨٩)مثلما يقول سامح بنبرة مرة بعد أن «يضحك ويحاول أن لا ينزعج» (ص٨٦)، ليبرز معنى اسمه «سامح وامش» الذى سيفاقم من كل هذا العبث فى نظام هو أقوى من كل شئ.

نائلة، هى أيضا تلعب دور إحدى أخوات ساندريللا بعد أن انتفى عنها دور الأمير الساحر لحظة أن انتفى زواج الهامشى منها. وكأخواتها (شولا ويتسحق)، يقدمها النص فى استثماره الدلالى لشخصيتها فى محورين: موجب أولا ثم سالب. لماذا وهى التى يفيق البطل على صوتها الحنون فى صفحة (٦٠) وفى صفحات سابقة أو لاحقة يطريها الشئ الكثير . لكن نائلة أهم أخت لساندريللا من حيث الكشف النفسى عن الهامشى، ففى اللحظة التى تكشف فيها شولا عن اغتصابه الجنسى، اغتصابه من حيث هو فرد واغتصابه الوطنى، اغتصابه باعتباره فلسطينيا، تكشف نائلة عن اغتصابه النفسى بوصفه إنسانا، وإن لم تكن هى بالذات وراء هذا الاغتصاب، لكن مطاردة الهامشى بفكرة الزواج، بالعادات والتقاليد، بعودتها إلى بيت والديها وتركه وحيدا دائما، يدلل كل هذا على أنه كان وحيدا دائما، عدم وجودها (ص٦٥) سيفاقم من وحدته ونزواته، ونجرؤ دائما على القول إن وجودها لا يحول دون تفاقم هذه الوحدة وتلك النزوات، إلى جانب أنها لم تفهم أنه «لن يفتح جامعة حتى يفهم الآخرون حياته. كما أنه ليس لغزا وحياته له»(ص٦٤) ليظهر النص حرية الهامشى باعتباره مسعى أساسيا فى عالم لاحرية فيه وكذلك يظهر أنانيته.

الأم والأب، أم سندريللا الحقيقية وأبوها الحقيقى، وهذه مفارقة بنيوية تأتى نتيجة الاستثمار الدلالى للشخصيات، فلحظة أن ينحذف الزواج من بنية التهميش بين ساندريللا (الهامشى) والأمير (نائلة) لن تقدم شخصيات شولا ونائلة ويتسحق إلا على الطريقة التى قدمت بها، أى دون تنافس على أمير مفترض، وعدم وجود هذا التنافس الشخصى سيؤدى حتما إلى إبراز دلالات التهميش والعوامل المحيقة به. والأهم من ناحية السرد إعادة أبى ساندريللا إلى أم ساندريللا الطبيعية، ليس لحذف التهميش وإنما لاحتماله. وهذا ما بدأ سرديا فى صفحة (٦٥) لحظة أن تتصل الأم بسامح أكثر من مرة. ولواجب التطوير النفسى والتبرير الحدثى يأتى الحديث عن الأم فى صفحة (٦٥)، أى بعد مسافة طويلة من سرد الأحداث أخذت ثلثى الرواية، ولن يكون القرار بترك كل شئ والذهاب إليها إلا فى الصفحة الأخيرة (ص٩٥)،

أى بعد تردد دام ثلاثين صفحة، طوال الثلث الأخير من الرواية.

أما الأب، فهو أهرون «بأعوامه التى حطمت السبعين. صاحب المكتب الأول. أهرون هو المرجع فى المكتب. يستعيد ذكرياته ويحدثنى دائما كيف التقى بزوجته» (ص٧٤). يتحقق الالتقاء بأم سامح نفسها تحت ترميزات أخرى، «فحين يغيب ـ يقول الهامشى ـ نبحث عنه كما يفتش الولد عن أبيه» (ص٧٤)، ولكى يضعه فى سياق الأب الحقيقى يقول إنه «يعترف ببساطة مذهلة أن هذه البلاد للشعبين. ويضيف أن السياسة لمن فى عمره تستمد قيمتها من قلقه على أولاده فقط»(ص٧٤)، وتبقى حتى تلك اللحظة رنة القلق هى المهيمنة.

من زاوية القلق، يجد الهامشى أمه وأباه، أى صفة أساسية من صفاته، لا ليخلص من القلق بل ليستعيد دورته. لهذا بعيدا عن أن يخففا منه يفاقم الأبوان من قلق البطل، لكنه قلق «فى أحضان الوالدين»، وهذا ما يمثل بعض الحماية، وبالتالى الاحتمال، فالصمود، فى عالم مهشم/ مهمش. والتفسير الممكن لآخر كلمات الرواية: «سأعود للبلدة. وضحكت بقوة وأنا أنزل الدرجات قفزا» (ص٩٥). إنه يضحك منهم، من كل الذين يعملون على تهميشه/ تهشيمه، لأنه سيعيد «الماتش» معهم من جديد؛ من مواقع جديدة ومن داخل وضع جديد يحميه ويدفعه إلى «المواجهة»: دون أن يعنى ذلك سرديا استعمال نبرة طنانة، فها هو يغلق التليفون فى وجه أمه دون أن يتركها تفرح لسماعها صوته (ص٩٤). إنه يستعمل نبرة واقعية ترى فى التهميش/ التهشيم رؤية «عادية»، لأن المهم هو محفزات الرؤية وأساليبها وليس ادعاءاتها.

الصيرورة السردية

نطلق مصطلح الصيرورة السردية على طريقة التشكيل السردى، أى انطلاقا من الشكل نفسه الذى هو فى صيرورة دائمة، لنصل إلى علاقات الضد وال «مع» فى النص، علاقات الاختلاف والاتفاق، أى مضامين النص. وقد رأينا كما يرى كل من بروب وجريماس وجينيت أربع وسائل فى البحث عنها؛ (بييرجيرو: الأسلوبية)[٢].

أولا: الميدان الاصطلاحى

وهو البحث عن الكلمات المتعلقة بالمعنى نفسه للحصول على مجموعات اصطلاحية، وبالتالى مجموعات من المعانى التى ستبرز الفكرة التى يصر عليها الكاتب. وانطلاقا من دلالات كل مجموعة اصطلاحية، سنقف على المعانى وبالتالى على الفكرة. وكما رأينا فى الفصل السابق، هناك ثلاثة محاور أساسية تبنى الأفكار العريضة للنص: المحور الجنسى والمحور الوطنى والمحور النفسى.

المحور الجنسى

فكرة الجنس راسخة فى النص تعبر عنها المصطلحات التالية:

١ ـ «كرخنجى» لحظة أن نقرأ:

«استطاعت كلمة كرخنجى أن تبقى كسوفنير لطيف اللفظ والوقع على الأذن. حاول أن ترددها معى على نحو متقطع، وانس أنها كلمة بذئية: كـ.. ر.. خـ.. ن.. جـ.. ى. هل أعجبتك كما تعجبنى؟» (ص ٩).

٢ ـ العشاق الصغار لحظة أن نقرأ:

«فى الليل تنام أشجار الجامعة العالية لتحرس مدينة حيفا. ويفيق العشاق الصغار ليسيروا على سطح مبنى الجامعة الرئيسى لتبادل القبل والعناق. وتبدو حيفا أجمل من المعتاد»(ص١٢).

٣ ـ فيلم السيكس لحظة أن نقرأ:

«فيلم السيكس كان حاميا. ويوسف لا يفوت فيلما، فهو خبير أفلام سيكس. الفيلم الذى لا يراه يغدو كارثة مؤرقة بالنسبة له» (ص٢٦).

٤ـ عناق طويل لحظة أن نقرأ:

«قمت واندسست بجانبها. تحركت بقوة على السرير لتفيق، ففتحت نائلة عينيها وتفحصتني وهي تبتسم. ورحنا في عناق طويل» (ص ٤٠).

إذا كان الجنس واحدا فمعانيه متعددة بتعدد دلالات المصطلحات السياقية المستعملة، فإن دلت كلمة «كرخنجي» على ذكرى لطيفة وإن كانت فظيعة من حيث هي وضع اجتماعي، وقفنا على التدهور الجنسي العام الذي وصل إليه الهامشي وبالتالي على معنى انحطاط المجتمع. لكن مصطلح «العشاق الصغار» في الصورة الثانية يلطف من ذلك دون أن ينفيه، أما مصطلح «فيلم الجنس» فيوغل في تعقيد الأمر؛ إذ يجعل من الجنس عقدة مهولة نتيجة للانحطاط لن يحلها دفء العناق في الصورة الأخيرة. أي أن الجنس في تقلباته السردية من حيث هو فعل بعد أن كان فكرة يعمق من التهميش، وعن طريق هذه التقلبات السردية «يصير»، بمعنى يتقدم، وإن كان تقدمه النصي يعني «نكوصا». وعلى مثل هذه الحالة من التقدم/ التقهقر، من التعهر/ التطهر، ينبني الفعل، تنبني علاقاته التقابلية، ويظل الجنس مطلبا من مطالب رفع التهميش لأجل الوصول إلى جنس بلا عقد، جنس إنساني: أن تجد كل ساندريللا أميرها الساحر.

المحور الوطني

مثل فكرة الجنس فكرة الوطن، تلهب كثرة من المصطلحات وبالتالي كثرة من المعاني:

١ـ الرحيل عن الوطن لحظة أن نقرأ:

«ارحل أيها الفتى. مسالك الأرض وشعابها كثيرة» (ص١٢).

٢ـ «الوضع لا يطاق» ثم نكمل:

«تكاد لا تكون نفسك. أحيانا تخرج عن كل أطوارك. تتلبسك شخصية أخرى. عفريت يركبك. والله العظيم شيء يحير ويجنن» (ص ١٦).

٣ـ السلام لحظة أن نقرأ:

«ذات يوم، حين يعم السلام ويطلم البلاد، ستدعوك الشرطية لبيتها وستبادلها تحية السلام... لكن يجب أن أعترف سلفا منعا لأي التباس أني أكره الشرطة» (ص ٢٢).

٤ـ الاحتلال لحظة أن نقرأ:

«المظاهرة كانت في الجامعة حامية. الطلاب العرب يطالبون بتخفيض أجور الدراسة مع انسحاب الاحتلال من المناطق المحتلة. يتجمع الطلاب العرب وقلة من اليهود في كتلة واحدة منعا لتهجم الفاشيين» (ص ٢٦).

دلالات المصطلحات، رحيل، وضع لا يطاق، سلام، احتلال: رحيل بسبب الوضع الذي لا يطاق لأن السلام جزء من الالتباس طالما أن الاحتلال قائم وقلة من اليهود يتظاهرون مع العرب، كل هذه المصطلحات الخاصة بالوطن تدل على المأزق الذي يوجد البطل فيه، وبالتالي على معنى الغربة العامة في الوطن، التي يظن الهامشي حين الرحيل وضع حد لها، أي مواجهة الغربة الصغرى بالغربة الكبرى التي يجدها أهون بعيدا عن كل هذه المنغصات، لكن عدم فلاحه بترك الوطن والرحيل يزيد من تأزيم وضع لن تقدر عليه الجنية (تحت رمز العفريت في صفحة ١٦) التي أنقذت ساندريللا من مصابها.

المحور النفسي

تحت هذا المحور تبرز أفكار عدة تبعا للمصطلحات المستعملة:

١ـ مصطلح التسكع يحمل فكرة العودة إلى البلدة، هذه الفكرة التي زرعها البطل في نفسه قبل أن يتخذ قرارا بشأنها منذ زمن طويل لحظة أن نقرأ:

«أحب التسكع كثيرا... التسكع يغنيك كثيرا... أفضل أن يطلق على لقب متسكع كبير على أن يطلق على شيء آخر. بالتسكع ترى الأشياء كل يوم مجددا وتجلو لك بواطن الأمور وظواهرها

أكثر وأكثر. إذا ضاقت شوارع المدينة على وشعرت بنفسى محاصرا كالكلب بين عيون الآخرين الذاهلة بتجوالى غير المنقطع أحمل نفسى وأعود إلى بلدى» (ص ٢٠).

التسكع هو عدم الاستقرار، أما التلذذ بالتسكع فمعنى ذلك نفسيا الإيغال فى عدم الاستقرار الذى سيصل إلى أقصاه لحظة أن يشعر الهامشى بنفسه محاصرا كالكلب، وهذه استعارة مذهلة لن تدفع بالطبع إلى الاستقرار بل إلى العودة إلى الجذور، ففى البلد هل سيوقف البطل عادة التسكع؟

نقرأ:

«يا لله كم ضيق وخانق هذا المكان الذى صلبنا فيه. أحيانا يتملكنى شعور بأن بيوته وشوارعه وناسه معجونون عجنا. أشياؤه كعلبة الكبريت. التسكع ينسف هذه المشاعر المقيتة ويولد عندى شعورا بالاتساع»(ص ٢٠).

لهذا نشك فى توقفه عن عادة التسكع، خاصة بعد أن صار المكان أى مكان يوجد فيه، إنها أجواء المكان الساندريللى، والمهم هو بعده النفسى: التسكع مقابل الاتساع، عدم الاستقرار مقابل ضد ـ عدم الاستقرار، أى حالة من الحالات النفسية لا الجسدية.

٢ـ «الانسجام» باعتباره مصطلحا على علاقة بمصطلح «الاتساع» السابق، أى هو غير ممكن إلا نفسيا، لحظة أن نقرأ:

«أستطيع القول إنى أعيش انسجاما تاما مع صديقتى نائلة على الرغم من كل المنغصات الكبيرة والصغيرة على حد سواء. غير ذلك لاأستطيع أن أحدد ما هو الانسجام. بالنسبة لى حياتى تخلو من الانسجام باستثناء لحظات خاطفة ونادرة» (ص ٣٠).

حياة البطل تخلو من الانسجام إلا ما ندر، وبطريقة أخرى حياة البطل تمتلئ بعدم الانسجام، لنصل إلى عدم الاستقرار، وتكريس مفهوم التسكع النفسى إلى جانب التسكع الجسدى.

إن فكرة القلق الذى ينهل منها مصطلح عدم الانسجام (أو الانسجام معكوسا) مرتبطة بفكرة العودة للجذور المشروطة بالوضع المسخى للبطل (أن يصير كلبا فى عيون الآخرين). نريد القول بالوضع السحرى الذى تقيمه عصا الساحرة لساندريللا، وكل ذلك بحاجة إلى جو ملائم، ليس جو العمل حتما (كرخانة)، إنه جو نفسى تعبر عنه مصطلحات عدة: الأرق الشديد: «فى ساعة متأخرة من الليل أصبت بأرق شديد» (ص ٣٩)، الخوف الشديد: «خوف شديد ينتابنى» (ص ٥٣)، الشكوى والتذمر: «يبدو أن الشكوى والتذمر أصبحا من نصيبى» (ص ٥٣)، ثم لا يلبث البطل أن يعيدنا إلى نقطة الصفر نقطة البدء: «الاستقرار صعب. البيوت مستقرة أما أنا فغير قادر على ذلك» (ص ٥٢)، وكل ذلك تعبر عنه كلمة واحدة سحرية: الرعشة.

٣ـ الرعشة كلمة سحرية بالفعل، تماما مثلما يقول السارد:

«تلك هى الكلمة السحرية. كالوتر تشتد أحيانا وأحيانا ترتخى مرات... تطاردنى الرعشة وتحول حياتى إلى جحيم أو نعيم» (ص١٧)

يحتوى مصطلح الرعشة على فكرة النفس ذاتها، وهى هنا تبرز باعتبارها إرادة (تحول الحياة إلى جحيم أو نعيم) تمارس فعلها على الذى دون إرادة «الهامشى»؛ لذلك هو يسير بأمر نفسه، ونفسه تسير بأمر الرعشة التى هى الحياة بشكل من الأشكال. وهذا يعيدنا إلى فكرة الحياة / اللهب المرتعش غير المنسجم وغير المستقر، وتجتمع كل هذه التوازيات التعبيرية اللاستبدالية فى توازنات نفسية استدلالية؛ وإلا ما انبنت شخصية الهامشى على مثل هذه الطريقة التهميشية/ التهشيمية، وبالتالى ما انبنى السرد الخاص به: نعود هنا إلى طريقة المحورين الموجب والسالب، أو المثبت والنافى، فى بناء الشخصيات المتذبذبة من خارج المعنى الكلاسيكى للتردد، الشخصيات المهمشة / المهشمة.

ثانيا : تحليل الزمان وتحليل المكان

يقول لنا رياض بيدس فى رسالة خاصة:

«هوسى الدائم إلى حد الجنون بتحطيم الزمن: كل كتابة جديدة عندى تهدف إلى تهشيم عنصر الزمن وتقزيمه وحتى إفراغه من محتواه، ولا أعرف سببا، وأكثر ما يعنينى فى الزمن هو تهشيم الزمن الفلسطينى، إن كان هناك زمن فلسطينى!».

أما نحن وبيير جاجليه[3] فنعرف السبب فى الواقع الذى يفرز التصورات ويحددها، وليس العكس، بمعنى أن هوس الكاتب بتحطيم الزمن ليس أمرا شخصيا، لقد أفرز الواقع فى حيفا المهودة، الواقع الإسرائيلى، تصور الكاتب الفلسطينى عنه وحدد طريقة التصور التى هى التهشيم والتحطيم، وهذا أمر لا يخص كل كتابة جديدة وإنما كل كتابة فلسطينية جديدة تعى الواقع المغاير لفلسطين/ المغير لفلسطين، وإن كان فى أقاصى الشتات فى تونس أوجزر القمر مثلا، لأن الزمن الفلسطينى فى هذا الواقع ـ إن وجد ـ هو زمن محطم، تبرز خاصياته المباشرة فى وعى الكاتب المدرك للتصورات بصفتها ـ أى الخاصيات المباشرة ـ معطيات التجربة الآنية بما فيها التجربة اليومية، وأما الخاصيات العامة فهى الخاصيات الكونية المعروفة، سواء أكانت فلسطينية أم اسرائيلية أم تونسية أم فرنسية أم قمرية أم غيرها، التى لن ننظر إليها من زاوية تحليلنا للنظرة البيدسية إلى الزمان والمكان. ومن ناحية أخرى، يمكن للخاصيات الخاصة بزمن رياض بيدس أن تكون ذاتها الخاصة بزمن بيكاسو (الإسبانى العائش فى باريس وفى حالة رياض الفلسطينى العائش فى إسرائيل ويا للتراجيديا؛ لأن العكس لغيره هو الصحيح) فى مرحلته التكعيبية، مثلما يضيف لنا رياض فيما يخص تحطيم الحدث قائلا:

«كما لو كنت تدخل متحفا وترى شظايا آنيات ونقوش ومتحجرات أحاول الخلط بينها، وفى هذا الأمر قد أشابه بيكاسو فى لوحاته، فى مرحلته التكعيبية وما تلاها».

بمعنى أن بيكاسو فى لوحاته التكعيبية أو رياض بيدس فى «الهامشى» أو أفنان القاسم فى «أربعون يوما بانتظار الرئيس» (نتكلم عن روايتنا لأننا فى حالة إبداع نقدى وليس فى حالة نقد إبداعى فقط) هم وعى لجنسية الزمان وبالتالى المكان المرتبط به، هذه الجنسية التى تنعكس عنها بعد ذلك جنسيتهم. لهذا يصبح زمن باريس لبيكاسو زمنا إسبانيا مثلما زمن تونس لنا يعد زمنا فلسطينيا أو مثلما يبدو زمن حيفا الإسرائيلية لرياض زمن حيفا الفلسطينية، وكل منهم بإمكانه أن يكتب أو يرسم على طريقة الآخر، لأن الزمن واحد تقدمه أو تأخره أمر ثانوى ـ والوعى به واحد، وما المكان سوى صدفة للواحد كما للآخر.

الارتباط المكانى

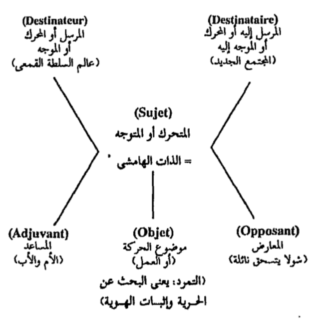
عنوان القسم الأول «متحف لبعثرة ما كان» جد موح فيما يخص تحطيم الحدث الذى تكلم عنه رياض، فهو يبدأ النص من ثلثيه ـ مثلما سبق لنا وقلنا ـ يعود من البلدة ولا نعرف متى ذهب إليها، يكون فى الجامعة ولا نعرف فى أى مكان منها، ثم نعرف أنه فى المكتبة، لنذهب معه إلى «ساجدة»، ومع ساجدة إلى شاطئ حيفا، ثم إلى اللامكان عندما تغدو «سرا» «أينما ذهبت» (ص١٥)، وعندما يحكى عن أصدقائه يحكى عنهم معتبرا إياهم «تحفا» (ص١٧): أنيس متضاحكا (ص١٨)، فيوسف متعطرا (ص١٩)، فهو متسكع (ص٢٠) ـ هو أيضا تحفة من التحف أهم تحفة ـ فرشيد مثرثرا (ص٢٣) فهو من جديد، وبيفرلى (ص٢٤) فيوسف من جديد وأنيس (ص٢٦) فهو مرة أخرى وشولا (ص٢٨) فهو مرة أخرى وأخرى ونائلة غائبة (ص٣٠) فهو مرة أخرى وأخرى وأخرى ونائلة حاضرة (ص٣١).. إلخ. هذه التحف لبعثرة الزمن (ما كان) فى مكان مبعثر (المتحف) لأنه عبارة عن عدة أمكنة متشظاة يحاول الكاتب تصميغها ولا نقول تلصيقها لأن التلصيق اصطناعى والتصميغ عضوى، ليصنع مجمعا «Foyer» يجمع فيه أبطاله (مصطلح بلفور نفسه لكن استعمالاته ليست نفسها) فلا يبدأ بالجامعة فى مكتبتها مثلا، لأن بطله موجود فيها، ثم فى الممر المؤدى إلى درجها لحظة أن يغادرها، ثم إلى الشارع، فالمقهى،

فالبيت أو السينما، لأن عملية التصميغ لشظايا المكان ـ تبعا لتشظي الحدث ـ بإمكانها أن تبدأ بالجامعة وتمضى بالبلدة وبعد ذلك بشارع الأنبياء أو بزاوية من زواياه لتعود إلى الجامعة أو تصعد إلى نجمة قطبية، وهذه صفات لمكان منهار يلتقط الكاتب صور انهياره على دفعات من زوايا عدة ندعوها بالأمكنة التحتية التى يمكن تأطيرها بشكل قسرى لضرورة علمية يفرضها علينا البحث كالتالى: الجامعة مقابل المقهى أو المكتب مقابل البيت، وكل هذا فى صحن حيفا مقابل البلدة. ومن خلال هذه «البعثرة» المكانية تبرز موضوعة الإذلال مقابل التمرد؛ لأن تحديد المكان على علاقة «بالكائن»الذى يكون فيه، «بالانتماء النفسى للمكان» (ص٧٨)؛ فإذا كانت الجامعة مكانا للإذلال:«هذا المكان المليء بالكتب والوجوه المزعجة يثير مللى» (ص١١) كان المقهى مكانا للتمرد: «لا نستطيع أن نحل القضية الفلسطينية ونحن نجلس حول الطاولات فى المقاهى» (ص٨٠). هذا وإذا كان فى العبارة نفى ظاهرى للتمرد فهو نفى للمقولب «الستيريوتيب» أى للسلوك المكرر على نحو لا يتغير، الذى تعوزه الصفات الفردية المميزة، بمعنى أن المقهى سيظل لعرب حيفا فى الظروف الراهنة المكان الوحيد للتمرد من حيث هو مكان الرقص بالنسبة إلى ساندريلا، فبدل أن يرقصوا يتكلمون فى السياسة، وبدل أن يصلوا يشربون البيرة، لحظة أن تحل الكنيسة مكان المرقص. والبيت كالمقهى مكان للتمرد فى كل الفصول الخاصة به، إذ سنقف على علاقة الهامشى بنائلة التى هى ليست علاقة طبيعية من الزاوية المجتمعية (يعيشان معاً دون زواج) أى علاقة تمردية، وكذلك إظهار التناقض بين زوج صاحبة البيت، أى خارج البيت، وسامح، أى داخل البيت، لحظة أن يتحادثا عن الاحتلال والغلاء والاستعلاء: «قلت له إنى ابن البلاد ولست بحاجة إلى شهادة منه. وغمزت له إن اسم البلاد كان فلسطين، أبديت اعتراضى على طريقة نقاشه التى نضحت بالاستعلاء» (ص٥٦) ولحظة أن يتحدثا أيضا عن التخويف بالبعبع العربى والسلام الموعود والديمقراطية الإسرائيلية الزائفة، وكل هذا سيضع البيت مكاناً للتمرد مقابل المكتب مكانا للإذلال، «كمكان للوجوه العاملين فيه» (ص٧٦) منها المذلة: أورلى (زوجة أبى ساندريلا) ومنها الذليلة: منظف الدرجات العجوز الآتى من الضفة الذى أضاع المكان لإطعام أولاده، أو شلومو الآتى من العراق الذى أضاع الزمان، المشتاق للحديث بالعربية (ساندريلا المهانة). وبالمقارنة مع الأمكنة فى حكاية ساندريلا، نقول إذا كانت الجامعة (وكذلك المكتب) تقوم مقام بيت الأب؛ حيث تذل ساندريلا، فالمقهى (وكذلك البيت) تقوم مقام المرقص حيث ستلتقى ساندريلا بأميرها. ومع انعدام هذه الفرضية، تصبح حيفا بشوارعها المكان المفتوح (مكان التسكع أو التمرد حتى الإذلال)، والبلدة المكان المغلق (مكان العودة مكان الحرارة الحامية للفرد والبداية الجديدة للوعى الفردى)، وكل هذا يمثل الانغلاق على النفس. وللخروج عن الطنان من الأحكام النقدية العربية نقول إنه يمكن لأثر هذا المكان «المتراجع» أن يكون سلبيا على الوعى، وهذا ما يؤكده النص بشكل من الأشكال حين ينقد السائد من الأدب الدائر حول مكان الجذور: «أملأه (كذا) بالمظاهرات والطوابين والزعتر وما إليه حتى يوافق رئيس التحرير على نشره. أليست هذه هى العملة الزائجة هنا؟» (ص٨٣)، كذلك حيفا تتراوح بين المكان المفتوح العدمى الهامشى (لقدمى ساندريلا) المكان غير المستقر المتقلب: «حيفا فى معظم أجزائها باردة» (ص٧٦) بعد أن كانت فى صفحة ص١٢ «ساحرة» ثم فى (ص٦٢ـ ٦٣) صارت خانقة، وبين المكان المغلق على الهامشى (على ساندريلا) المكان المستقر كالبلدة: «هكذا أصبحت حيفا وحتى الأماكن الأخرى بالنسبة لى (إشارة الى البلدة) مكانا ينغلق على ذاته يوما بعد يوم» (ص٣٨) يسميها «بالجيتو» ويريد الخروج منها إلى فرنسا (رسائله لرجا) التى ستمثل المكان فى استحالته، لأن ذلك لن يتحقق له. ومن هذه الزاوية يبدأ الفصل المذهل عن المكان فى صفحة ٦٣ بعبارة: «كل شئ خانق...» وينتهى بعبارة: «لكن عليك أن تعرف أن من كان يدور فى الساحة المسورة هو أنا وليس الكلب...». لنقف على فاجعة المكان التى هى الفاجعة الطوبولوجية للبطل، فليس لأنه صار مسخاً صارت حيفا مكانا للفاجعة، فلا علاقة لذلك بالشكل الذى آل إليه، وإنما بموقعه فيه: تتبدل حيفا من الداخل ومن الخارج حسب موقع البطل.

الارتباط الزماني

لا ينفي ارتباط البطل بالمكان عوامل التهميش المتمثلة في الإذلال تحت كل صفاته الفردية والقومية عن طريق التمرد، أي أن التمرد لا يحول المكان، ولا يذهب بالزمن من حالة التهميش إلى حالة إثبات الهوية. نقول «إثبات الهوية» ولا نقول «إحلال الهوية محل هوية أخرى»، لأن الصراع قائم بين الفلسطينيين ـ هوية، طرفاً ـ في هذا الصراع وسلطة غاشمة انتزعت الهوية الإنسانية مع الهوية الفلسطينية من الإنسان الفلسطيني (مشهد أحد باصات الضفة الذي أوقفته الشرطة وأنزلت كل ركابه ليقيسوا حذاء ساندريللا على أرجل أهل الضفة وقصدهم الإذلال ـ ص٨٢). وفي إثبات الهوية الفلسطينية (أو العكس) عودة بالفلسطيني إلى إنسانيته، وليس هذا بالأمر السهل في ظروف الهيمنة المعقدة القائمة، أي في الزمن المتشظي القائم. لهذا، يبدأ النص بفصل منتزع من الماضي ثم يمضي إلى الحاضر فالماضي أو المستقبل أو يعود إلى بداية ثانية مع القسم الثاني المعنون: «عود على بدء ثاني»، لأن التصميغ الزمني تفرضه العملية السردية مثلما رأينا مع التصميغ المكاني. ولتسهيل عملنا التحليلي، يفرض علينا هذا العمل تحديد التعارض الأساسي بين زمن البطل النفسي وزمن السلطة العيني، الأول تمردي والثاني إذلالي، ولابد أن ينشق عنهما تعارض بين جيلين (وقد قال النقد العربي الوصفي في ذلك أطناناً من الدراسات) وتعارض بين عالمين (وقد قال النقد العربي الوصفي في ذلك أطناناً من الدراسات مطننة)، لكن الأهم في كل ما سبق العلاقة الخلافية المولدة للتعارض القائم داخل الزمن النفسي للبطل بين زمن ما قبل التمرد (غير الظاهر في النص ومع ذلك نحدسه، يرافقنا ظله ويهلكنا) وزمن التمرد، بنبرة عبثية ليست طنانة حتماً، عبثية لأن زمن ما بعد التمرد لا أفق له، زمن يبدأ بزواج ساندريللا الملغي أساساً، وليست طنانة أيضاً لأن نبرة زمن البطل إنسانية أو تسعى لتكون إنسانية في زمن غير إنساني، وبسبب هذا الزمن غير الإنساني يبدو الوجه «الضعيف» من وجوه الهامشي الذي أكثر ما يعبر عنه الفصل الخاص باستعداد سامح للموت عندما يبلغ الثامنة والعشرين: ما بلغه أخوه عند وفاته. هذا العام هو فاجعة منتصف الليل بالنسبة إلى ساندريللا ولزمن التمرد كله لحظة أن نقرأ: « كالذبيحة أستعد لموتى القادم» (ص٥٤)، الاستعداد للموت «يحليه»، أي يجعله حلواً على الرغم من كل الفاجع الذي فيه، ويجعله مسلياً: «أحاول التسرية عن نفسي» (ص٥٤) يقطعه البطل عن طريق الانتظار: «أعكف على ذاتي منتظراً موتي الموعود» (ص٥٤). إنه انتظار نفسي تعبر عنه استعارة الانعكاف على الذات، لنقف على فاجعة الزمان التي هي الفاجعة السيكولوجية للبطل: ليس لأن الموت أمر ميتافيزيقي (فلسطيني) صارت حيفا زماناً للفاجعة لحظة أن نقرأ: «أتطلع إلى حيفا من فوق، فلا أرى سوى ذاتي الخائفة» (ص٥٤)، فلا علاقة لذلك بالموت الذي ينتظره وإنما بزمن الموت الشخصي الذي يرتبط به، يعرف أسبابه ويعرف توقيته: منتصف الليل.

ثالثاً: رسم تخطيطي للعمل (Schéma actantiel) التخطيط الفاعلي



إن المتحرك هو البطل الذي يتحرك فينشأ عنه موضوع الحركة الذي يوجه بخصوصه نشاطه، والمعارض هو الذي يقف ضد هذا النشاط بشكل مباشر أو غير مباشر (كل الأمثلة التي ذكرناها)، أما المساعد فهو الذي يعاون البطل على إنجاز نشاطه، وبخصوص المحرك الذي هو السلطة القامعة تحت كل أشكالها، يحرك البطل، ويواجهه من حيث لا يدري نحو الموجه إليه، أي المجتمع الجديد الذي يتلقى نشاط البطل.

رابعا ـ وظيفة الشخصيات

نعـود إلى وظيـفـة الشـخـصـيـات انطلاقـا من رسـمنا التخطيطى، فنحصل على علاقات ثنائية (بين المتحرك والمعارض مثلا) أو علاقات ثلاثية (بين المتحرك والمعارض والمساعد). هذا، وقد كسرنا المبدأ الأساسى فى التحليل البنيوى المتعلق بغياب التحليل النفسى / الاجتماعى لحظة أن استعنا بهذا التحليل وطعمنا به تحليلنا البنيوى كما هو عهدنا مع دراساتنا الأخرى. صحيح أن الشخصيات من خلق الكاتب، لكنها أبدا لم تكن منتزعة من بيئتها الاجتماعية والنفسية، من بيئتها الإنسانية، بل على دلالاتها أن ترتبط بهذه البيئة، وهى لابد أن ترتبط بها، إن شاء المؤلف أم أبى، للكشف عن كل وظائفها بما فيها الشكلية، فكيف تتحقق الإنسانية لدى البطل الأساسى للنص؟ أى كيف تتشكل شخصيته؟

موضوع الرواية يدور حول البحث عن الحرية وإثبات الهوية، هذا البحث الذى يغوص البطل فيه، فيصفه عن طريق علاقاته الماضية أو الحاضرة بعد أن انهدمت ما بينها الحدود التى يقطعها ببعض مشاهد عن نفسه، أى فى الوقت الذى يبحث البطل فيه عن الحرية فى عالم الآخرين يبحث عنها فى نفسه، فنرى أنه يعى الواقع باعتباره سطحا موحداً فى مستواه دون أن يلغى ذلك تشظى هذا الواقع وتشظى نفسه، بمعنى أن وعيه كلى، تلطخه أفكاره التى تمنعه عن العمل الحقيقى (أفكاره عن الجامعة، عن المكتب، عن حيفا، عن البلدة، عن أصدقائه، عن نائلة، عن بيفرلى، عن أمه، وباختصارعن الحياة)، فهو يحدد نفسه دوما شخصاً لا يسيطر على نفسه ولا على الواقع ـ ولا نقول يرفض ـ لهذا هو هامشى بعد أن صار مهمشا. وإذا كان التمرد موضوع حركته مثلما رأينا، فهو تمرد نفسى، لأنه مطارد بخيبة أمل دائمة، ومن خيبة أمله القصوى (أى بعد أن يقطع كل أمل بالفعل) يحاول أن يغير حياته وأن يجد حلا لمسألته، وهو لذلك يختار مغادرة حيفا، مدينته الجميلة/ البشعة التى يحبها ويكرهها فى آن بعد أن حطم «قدسيتها» (التى هى فى الأساس محطمة) وصارت مثل أية مدينة، لكى يبتعد عن قيودها الصمغية التى يعانى منها، علما بأنه يأخذ موقفا «عمليا» مع المتظاهرين من طلبة الجامعة أو مع عمال الأراضى المحتلة، وأكثر من ذلك مع الانتفاضة، لكنه يحس بأن هذا النوع من «الالتزام» لا يكفى، نوع من ردود الفعل تماما مثل تمرده ـ خاصة بعد أن فقد عمله يقول قوله الكارثى «بلا عمل أقف الآن» (ص٩٥) ـ فيسعى إلى وهم العلاقة التكاملية لأجل تجاوز وضعه مثل ساندريللا عن طريق عصا الساحرة، فلا يلاقى إلا أفكاره والمحيط الذى يقيده (الفصل الأخير خاصة). وعندما يقول: «نزلت درجات وادى النسناس وأنا لا أدرى الوجهة أو المكان الذى أقصده» (ص٩٢) يعنى أنه لا يمكنه أن يجد هدفا تنصهر فيه أثقال اغترابه التى يفرزها واقعه إلا عن طريق أفكاره، فالجدل قائم بين الاغتراب والتسامى لديه، ليظهر له الحل فى العودة إلى البلدة، وذلك بعد المضى بإرهاصات الحل لئلا يبدو سهلا (دوما الفصل الأخير الذى هو إرهاص لكل فصول الرواية فى الوقت ذاته) لأنه لا يقدر على الاختيار، خاصة أنه لا يؤمن بنفسه، ويحتاج إلى علاقات خارجية توجهه إلى تجاوز وضعه الراهن.

إن صورة تركه العمل ومغادرته المكتب إلى شارع النسناس ثم إلى علاقة قديمة ثم إلى شارع القدس وإغلاقه السماعة فى وجه أمه وهو يبلع ريقه محتارا (ص ٩٤)؛ صورة مثل هذه تعبر عن حفرة سوداء دفعه فى جوفها بؤس الواقع (البؤس تحت أشكاله كافة)، ولن يظهر واقع البطل المأمول الذى يغشى ذاته إلا لحظة الخروج منها. لهذا يعى فى لحظة من لحظات «الكشف» القليلة التى تمضى به أنه يتحتم عليه العودة إلى البلدة، لحظة كاشفة كالالتماع المفاجئ: «ثم على حين غرة لمعت الفكرة برأسى بقوة» (ص ٩٥) على الرغم من أنها فكرة قديمة لديه، لكن التماعها يعبر عن إرادة عظمى تنتشله من قاع يأسه، فهو مثل الحشرة الأسيرة فى نسيج العنكبوت: عليه أن يقطع الخيوط التى تشد عليه بعد أن صار يشعر فى مدينته بافتقار حياته إلى المعانى، وإضافة إلى ذلك باستحالة عيش المرء العادى بعادية، فيسلك سلوك الحيوان فى تصرفاته: يعى أن حياته بلا معنى، قريبة من الوضع الحيوانى (الفصل الخاص بمسخه كلبا ـ ص ٦٢). وما يحدد الإنسانية هو اللغة والتعبير عن المشاعر التى

فقدها تجاه أمه، يقول مثلما قال كامو ذات مرة: «كان يجب أن أحكى معها. كانت ستفرح. لكن مزاجى أردأ ما يكون اليوم» (ص ٩٤). لذلك، يتحول إلى كلب يعبر عن أحاسيسه بالنباح: «ينبح نباحا متقطعا» (ص ٦٢). مثل أى حيوان يعبر عن أحاسيسه. وكذلك، فإن الحديث عن عودة نائلة إلى بيت أبويها قبل عودته هو بدوره إلى بيت أبويه يمهد للفراق الدائم بينهما خاصة عندما يقول: «فى الطريق فكرت فى الأيام القادمة وبما سيكون. هونت الأمر بأنى لابد قادر على تدبير أمرى» (ص ٩٤). وهنا يكمن الفشل فى الحفاظ على سعادته: نائلة تريد الزواج وهو لا يريده، فتشعر بقيوده، وتسعى إلى التخلص منها. أما عنه، فهو لا يريد أن يفقد نفسه (تحل الأم محل نائلة فى البلدة)، لكنه يخاف من التهمة (لهذا لا يكلم أمه على الهاتف متذرعا بمزاجه الردئ)؛ فبقدر ما تبتعد الأشياء عنه بقدر ماتقترب التهمة منه مصعدة فى جوفه، فارضة عليه اختيار مصيره، الطريقة الوحيدة التى تضع حدا للاتهام وتظهره بريئا: لهذا بعد ليلة لم تغف له فيها عين يقرر العودة إلى البلدة، وهى هنا عودة دائمة بعد أن فقد كل شئ: الحبيبة والعمل وشوارع حيفا التى راحت تنبذه (حيفا باعتبارها شخصية إيحائية، شخصية حية من لحم ودم، شخصية امرأة الأب) وهدفه التقاء ذاته (هدف ساندريللا التقاء الأمير) والتقاء مجتمعه الجديد (حالة ما بعد التمرد). هل يقع مثل يتسحق فى الوهم عندما رفض الجندية ولم يمنع حرب الجنود؟ هل يدفعه يأسه إلى حد الفصل القاطع بين وضعه ووضع المتنفض فيقول: هنا هذا شأنى، وهناك ذاك شأنه؟

المتنفض سيعطى حلا لحياته هناك بالحجر، وأنا سأعطى حلا لحياتى هنا بالعودة إلى الجذور، ستمثل التضحية المعنى الأعلى لحياته، وستمثل الطريق إلى البلدة الطريق الوحيد الذى سيخرجنى من مدينة المقاهى والاختناق! لهذا، لا يعتبر نفسه فى وضع مشوه، إنسانا ذا هوية، بل شكل الأشياء الظاهر هو الذى يشى بمدى ارتباطه بالحياة: «الحرب أوشكت أن تنفجر. اللعنة. أو انفجرت حرب جديدة» (ص٩٤)، وفى التشكيك تأكيد دورين اثنين لا دور واحد: دور له ودور للمتنفض. دوره كامن فى تغيير المكان، ودور المتنفض فى تغيير الزمان. لأنه يعتقد أن تغيير المكان وحده لا يحل مسألته، فهل تغيير المنظر يغير من المسرحية؟ سؤال نطرحه من دافع وعى التهميش الذى نجحت الرواية فى التعبير عنه، بانتظار نمو آخر فى داخل المهمش، يحتاج إلى صدمة واقع آخر، فعن طريق الصدمة يظهر النمو الحقيقى للإنسان، وبما أن المكان هو الوجوه مثلما يقول المؤلف، سيظهر الوجه الحقيقى للإنسان كما المكان، بعد أن أظهرته الرواية مكانا للغاب والإنسان حيوانا، فهذه الحقيقة ترعب رياض بيدس، ويتركز قلقه الوجودى، وبالتالى الكونى والإنسانى، فى ظهور هذه الوجوه الأمكنة (ص٧٦) والانتماء النفسى لها (ص٧٨)؛ هذه الوجوه التى تكشف عن واقع كل إنسان «كألسنة لهب تداعبها ريح خفية» - كما يشير عنوان قسم الرواية الثالث. لهذا، سيرفض ظهور وجهه الحقيقى طالما بقيت الحقيقة مروعة، لأن فى الحقيقة المروعة توضيحا لوضعه الذاتى فى الوضع العام الذى أصاب مدينة الواقع (حيفا - باريس - تونس) لأجل حل يفرض على الجميع الالتزام به: قبول الهزيمة وما تعنيه من تهميش وإذلال وإذعان أو الوقوع على حذاء ساندريللا.

الهوامش :

(*) رياض بيدس: **الهامشى**، منشورات غسان كنفانى، القدس ١٩٩٢.

(١) جوزيف كورتيس: **مدخل إلى نظرية الرموز والعلامات السردية والخطابيـة**، هاشيت، باريس ١٩٧٦.

(٢) بيير جيرو: **الأسلوبية**، مطبوعات فرنسا الجامعية، كوسيج، الطبعة التاسعة، باريس ١٩٧٩.

(٣) بيير جاجليه: **بحث عن المكان والزمان**، منشورات سوسيال، باريس ١٩٧٦.

أمجد ناصر:
شعرية الحنين

فخرى صالح *

لابد، قبل البدء فى مقاربة شعر أمجد ناصر، أن نشير إلى مسألة أساسية تثيرها بعض الكتابات النقدية حول قصيدة النثر؛ أى تلك الكتابات التى تعد قصيدة النثر خارج حقل الكتابة الشعرية العربية وتلحقها بما تسميه «نثرا فنيا». إن هذه المقاربات النقدية تنطلق من مفهوم تقليدى للشعرية، مما يدفعنى إلى فحص قصيدة النثر لإثبات خطأ الاعتقاد بلاشعرية هذه القصيدة..

تنطلق المقاربات النقدية التى تنفى شعرية قصيدة النثر من مفهوم للنوع الأدبى حدد انطلاقا من تأسيسات وتقعيدات بنيت على أساس من عمود العروض العربى، فإذا انتفى عمود العروض كلية واستبدل بنسق إيقاعى مختلف انتفى كون الشعر شعراً. وأظن أن هذا التصور الذى يستند إلى مفهوم النوع ويتمسك بموسيقى العروض، يلغى ما يحقق شعرية الشعر، أى أنه يلغى هويته الخاصة المميزة ويستبدل بها ذلك النسق العروضى الذى هو شرط ثانوى مجتلب من حقل آخر هو حقل الموسيقى.

* ناقد من الأردن.

إن ما يحقق شعرية الشعر هو ذلك النسق الذى تتألف فيه الألفاظ، بحيث تنحرف علاقات الألفاظ بعضها ببعض عما بنيت له أصلا؛ أى عن تلك اللغة اليومية التى تكون فيها الدلالة مشتركة بين المتخاطبين؛ فكلما ابتعدت الدلالة عن محورها الأصيل، وأصبحت العلاقات بين الألفاظ أكثر انحرافا عن محورها السابق منشئة فضاء استعاريا جديدا مؤلفة أفقا من الاحتمالات الدلالية، صار بإمكاننا أن نتحدث عن لغة شعرية لها خصائصها المميزة. وكما يشير الناقد الروسى يورى لوتمان فى تحديده للشعر، فإن «الشعر يخرق مبدأ مراعاة القواعد التى تمنع ضم عناصر معينة فى نص أدبى»[1] وهكذا، يصبح الشعر عاملا يخرب المواضعات اللغوية وينشئ أنساقا جديدة من العلاقات بين الألفاظ. وهو بهذا المعنى يثرى اللغة، رغم أنه ينحو إلى إنشاء فضاءات مجازية خاصة به. إن الشعر حسب الجرجانى «يجمع أعناق المتنافرات المتباينات فى ربقة ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة»، ويوجد «الائتلاف فى المختلفات»[2]. ونستنتج من هذا أن الشرط العروضى لايقع فى أساس تعريف الشعر، بل هو شرط زائد يقوم الشعر به وبدونه. ومن هنا، فإن فحصنا شعر أمجد ناصر ينطلق من هذا الاعتبار.

ـ ١ ـ

في بداياته الشعرية يراوح أمجد ناصر بين كتابة قصيدة التفعيلة وتأليف نص شعرى يسقط من حسابه التحديدات العروضية التى تعتمدها قصيدة التفعيلة. ولو ألقينا نظرة على مجموعته الشعرية الأولى (مديح لمقهى آخر)[٣]، لوجدنا أن انتقاله إلى قصيدة النثر كان سريعا للغاية، وأن القسم الذى تؤلفه قصيدة النثر هو الأنضج والأكثر تبشيرا بأعماله الشعرية القادمة.

فى النص الشعرى الأول الذى يفتتح به الشاعر مجموعته الشعرية المذكورة، نعثر على قصيدة نثر تستلهم الأفق العام لما تحصل من إرث جديد لقصيدة النثر. إن القصيدة ترجع صدى ترجمة أدونيس لقصيدة سان جون بيرس «ضيقة أيتها المراكب». ورغم أن النص يبدو غير متماسك على صعيد بنائه الداخلى، على عكس ما نجد فى نصوص أمجد ناصر الأخيرة التى تبدو مبنية بحرفية واضحة، فإن هذه القصيدة الافتتاحية تتبنى بمنجز الشاعر القادم:

«أرعن كان القلب،
صبيا طائش الشعر،
يعثر فى غصون الليل المتهالكة،
والمدينة لم تتحول بعد
إلى حصان خاسر» (ص ص: ٥، ٦)

يرفد هذه الرغبة باتخاذ قصيدة النثر شكلا تعبيريا وحيدا فى الكتابة الشعرية إفادة واضحة من التيار الجديد فى شعر السبعينيات، ممثلا فى عمل سعدى يوسف بصورة أساسية وترجمته الشاعر اليونانى يانيس ريتسوس. وأعنى بذلك أن شعر أمجد ناصر، من بين شعراء آخرين، يسقط من حسابه تلك النبرة العالية المألوفة فى شعر الستينيات والسبعينيات، ويتوجه إلى ملاحقة التفاصيل اليومية والأشياء العادية والاعتناء بذكر الأمكنة والتشديد على المكان الذى يولد القصيدة واستعادة تفاصيل حياة البداوة، ومن ثم الانتقال إلى لغة طقسية تستعيد الحياة الصحراوية لأنا الشاعر (انظر على سبيل المثال «عمال النسيج»، ص: ٢٣، «نشيد وثلاثة أسئلة»، ص: ٧٩). من رفض الشعرية الرومانسية والخطاب المفخم فى الشعر، تتولد فى شعر أمجد ناصر تيمة تتردد فى معظم مجموعاته الشعرية، وهى تيمة البدوى الضائع فى المدن، التائه وسط البنايات الإسمنتية العالية:

«إلى أين تأخذنا الأقدام،
المكونة من عشرة أصابع
إنها أقدامنا ذات الأجراس العشرة
المبحوحة، صاعدة مدارج الكونكريت،
بمزيج من الألياف،
والخوف، وقليل من الدم
إنها أقدامنا،
صهوات واطئة،
تسبح
فى برارى الإسمنت» (ص ص ٧٠ ، ٧١)

وسوف نرى تكرار هذه التيمة فى مجموعة (رعاة العزلة) بصورة خاصة؛ بحيث تبدو هاجسا أساسيا بالنسبة إلى الشاعر يشكل طبيعة الفضاء الذى تتحرك فيه القصائد.

إن الملاحظة السابقة تدل على وجود خيط أساسى ينظم عمل أمجد ناصر الشعرى ويتحكم فى عملية تطوره، ويقربه من تيار أساسى فى الشعر العربى الجديد خفيض النبرة الشعرية؛ معنى بعاديات الحياة اليومية وأشياء الذكريات وتفصيل العناصر المتغيرة الضاغطة، وبالتالى العودة بالشعر إلى عوالمه الأرضية من أصقاع الأفكار والشعارات السياسية المرفوعة فى حقبتى الخمسينيات والستينيات. ولاينقص من هذا النزوع الأرضى لقصيدة أمجد ناصر تلك النبرة الطقسية والفخامة اللفظية اللتان نعثر عليهما فى شعره غالبا؛ لأن النبرة الطقسية تتولد من أفق الحنين إلى الحياة الصحراوية المفتقدة وسط حضارة الإسمنت والبنايات العالية الباردة التى لاتوفر الدفء لأنا الشاعر التى تحس بالاغتراب عن الوسط الجديد الذى انتقلت إليه. بهذا المعنى، فإن الطقس لايتعارض مع لغة الأشياء اليومية والتشديد على ذكر الأمكنة ووصفها والانطلاق من فضاءاتها.

ـ ٢ ـ

فى (منذ جلعاد كان يصعد الجبل)[٤] تتغير البؤرة الأساسية للنص الشعرى قليلا. فما صادفناه فى (مديح لمقهى آخر) من اعتناء بالتفاصيل الصغيرة والأمكنة، يتحول إلى توظيف هذه التفاصيل وأشياء الحياة اليومية فى نص شعرى مأخوذ بالغريب وغير المتوقع والسياقات الحديثة العجيبة. إن بناء نص فانتازى هو ما يبدو فى بؤرة المشهد الشعرى بدءا من هذه المجموعة الشعرية، وينعكس هذا البناء الفانتازى على الفضاء الدلالى المتولد فى القصائد. ففى المجموعة السابقة، كان الموضوع المحورى الذى تشكل منه القصائد عالمها هو اغتراب أنا الشاعر فى عالم المدينة البارد المغرب للأنا، عالم البنايات العالية والعلاقات غير الإنسانية. أما فى المجموعة التالية، فإن التيمة المركزية للعمل هى تحويل الذكرى أو الحادثة اليومية العارضة إلى حدث غير متوقع، إلى تجاوز لقوانين الواقع الفيزيائية، فى محاولة ــ كما يبدو ــ للتغلب على واقع المدينة المغرب للذات الإنسانية. ومن هنا، تبدو تأثيرات ريتسوس، وبالأحرى ترجمة سعدى يوسف لنموذج بعينه من شعر ريتسوس، واضحة إلى حد كبير فى هذه المجموعة الشعرية التى تعد تطويرا ملحوظا لعمل أمجد ناصر الشعرى. إن ريتسوس نفسه يقوم بتحويل أشياء الحياة اليومية إلى أحداث تناقض قوانين الحياة الفيزيائية، مضفيا على هذه الأشياء البسيطة قوة تحول خارقة، فى إشارة إلى القدرة الأسطورية للأشياء البسيطة التى يهملها الشعر ذو النبرة الكونية أو القومية أو الميتافيزيقية العالية. وهذا ما نلحظه فى شعر أمجد ناصر وشعراء آخرين من جيله الشعرى. وتتضافر هذه النبرة الريتسوسية فى الشعر العربى الجديد مع قدرة قصيدة النثر على توفير مدى أوسع من حرية التعبير بالقياس إلى قصيدة التفعيلة.

إن مخالفة الطبيعة الفيزيائية للأشياء توظف للتعبير عن حالة الاغتراب والوحدة التى قلنا إنها تشكل بؤرة مركزية لعمل أمجد ناصر الشعرى. لنأخذ مثالاً من (منذ جلعاد كان يصعد الجبل) لنرى كيف أن الغرابة موظفة لإنتاج معنى متصل بالبؤرة المركزية للعمل الشعرى والانشغالات والهواجس التى تتردد كثيرا فى هذه المجموعة و المجموعات الأخرى للشاعر.

فى قصيدة بعنوان «قمصان» يبدو المشهد الشعرى كأنه تأملات حول القمصان، تداعيات حول القمصان ووظائفها، لكنها فى النهاية تبدو مجرد وسيلة للتعبير عن خسارات الكائن وهزائمه، وسيلة لتفريغ الإحباطات وتعاسات الليل التى تسفر عن وجهها فى الصباحات الطالعة على الخاسرين:

«فى كل صباح
ننهض من أحلامنا المقتالة
وعلى أفواهنا أحماض الليالى،
وثمة فى الشفتين
رغبات مهزومة، وآخر الكلام.
نهرع إلى الأدراج والمشاجب،
وبحركات ملولة
نبعثر الثياب اليابسة
بحثا عن قميص مناسب» (ص: ٦١)

إن الشاعر يعمل فى السطور الأخيرة للقصيدة على إدخال المشهد الشعرى فى بؤرة الغريب والفانتازى فى عملية تحويل للطبيعة وتبادل لوظائف اللابس والملبوس، بمعنى أنسنة الأشياء الجامدة لخلق إحساس من الألفة المفتقدة فى الحياة اليومية التى ترد الإشارة إليها من خلال القمصان :

«فى الليل تهيم القمصان
على وجوهها، بحثا عن المناكب
والأزرار المتساقطة» (ص : ٦٣)

فى قصيدة أخرى فى المجموعة نفسها، يشكل الشاعر من شئ آخر من أشياء الحياة اليومية وسيلة للتعبير عن اغتراب الإنسان فى المدن الحديثة. إن الحذاء يبدو، بصورة غير متوقعة، مصدراً لقسوة وحنان مجدولين معا، لصلابة موجعة وعون على عبور هذا العالم المشيد من عظام الأسماك. قصيدة «الأحذية» تعبير موارب عن القسوة العجيبة لحياة المدن التى تعد أنا الشاعر طارئة عليها. ورغم أننا لسنا حيال أى تغير غرائبى فى المشهد، فإن القصيدة تنتمى إلى البعد الغرائبى نفسه عبر اختيار الموضوع والمادة التى تتخذها

القصيدة أرضية انطلاق للتعبير عن الفكرة المحورية التى تقيم فى أساسها :

« توجعنا الأحذية، وكيما لا نصاب بالجنون
من الجلود والبلاستيك الذى
يفل أقدامنا
نجترح لها الأشكال، والألوان.
ونثرثر حول أناقتها
فى المقاهى
وبيوت الأصدقاء.
توجعنا الأحذية
ونحزن، لأننا فى هذه المدن
المشيدة من عظام الأسماك
لا نستطيع الحياة
دونما أحذية» (ص ص: ٦٤، ٦٥)

فى (رعاة العزلة)(٥) يعود أمجد ناصر إلى تيمة مركزية أثيرة لديه، أى تصوير مشهد الحنين إلى حياة الصحراء الغائبة.

قصيدة «قرفصاء» تستثير جلسة القرفصاء التى تبدو وسيلة لتوضيح التناقض التام بين البيئة المدينية، التى يكتب الشاعر انطلاقا منها، والبيئة الصحراوية. إن وجدان الشاعر منقسم بين عالم المدينة وعالم البداوة المفتقد المستعاد كذكرى حميمة. لقد لوثت حضارة الكونكريت وجدان الشاعر فلم يعد قادرا على الجلوس القرفصاء ليحلم على ساقين منتصبتين فى هيئة زاوية منفرجة:

«ليس لأنهم غادروا القرى
والمضارب المجنحة، افتقدوا الحنين
إلى جلسة القرفصاء.
قرفصاء:
نصب لأجسام تحلم على ساقين
فى هيئة زاوية منفرجة» (ص: ١٥٥)

إن القرفصاء ليست مجرد جلسة. إنها تعبير عن فهم خاص للعالم يمارسه البدوى القابع فى أحلام الشاعر، منها:

«تتناسل الأحاديث وأثناءها تتم النزاعات
والتراضيات ويبدأ الحب.
العيون مغارف الكلام،
والتبغ يدور على الأيدى التى تخض الهواء
مساومات ونوادر مغلفة بشمع المساء المسهب.
نزاعات على النسب الأول للقبيلة المجاورة، والجد الثالث للحصان المحجل، شاى بالقرفة يفض الاشتباك
آهة مطعونة بشبرية الوله
تشلع القهقهات من الحنايا،
وفجأة تهب رائحة المرأة، وتطقطق العظام» (ص: ١٥٥)

من هذه النقطة، يتحول النص لينشئ مقارنة بين نوعين من جلسات القرفصاء. والشاعر لايقصد من ذلك اللعب، رغم أن فى الشعر الكثير من اللعب، بل يريد، انطلاقا من إقامة هذه المقارنة ، التعبير عن رؤيتين متناقضتين وفهمين للعالم مختلفين:

«قرفصاء:
يمكنك أن تفعل ذلك
على أبواب المسارح، وأقسام الشرطة
فى البعيد المضبب،
فى قاعات الترانزيت،
وأمام رجال مكافحة الإرهاب
بوجهك المقطوف من حقل شعير
تجلس القرفصاء أنى شئت،
ولكن..
أكل القرفصاء
قرفصاء؟!» (ص: ١٥٦)

من هذا النص بالغ الطرافة ننتقل إلى نص «رعاة العزلة» الذى يمثل سيرة ذاتية للبدوى الشارد فى حضارة الكونكريت. فى ثنايا هذه السيرة يحقق أمجد ناصر تعبيرا حميما عن غربة أنا الشاعر وتناقضها بين ماض يمثل البراءة الأولى وحاضر يستلب الأنا. وما يأسر فى هذا التعبير هو

وحشيته وانفلاته من قبضة التهذيب والائتلاف، وبحثه عن المختلف والشارد البعيد من علاقات الألفاظ، وإصرار الشاعر على إيراد ما يعبر عن البراءة الأولى. إضافة إلى ذلك، فإن النص الشعرى يحفل بإنشاء تقاطعات وتوازيات وتضادات بين الألفاظ، كما يعمل على خلق فضاءات مجازية حبلى بمعان وآفاق تصورية وحشية وغريبة، يمكن إسنادها وردها إلى البيئة الطفلية الأولى التى تشكل مرجعية هذا النص الشعرى.

يفتتح الشاعر النص بتساؤل استنكارى يحمل داخله جوابه، كما يؤسس أيضا التناقض بين قبل (البراءة الأولى) وبعد «الرحيل إلى المدن»:

«من سيصف تحولاته
ويرسم بخنجر بدوى حدود الحكمة؟
من سيكتب فى إنصاف
عن ولد قذفته المضارب
إلى قوة الكونكريت،
حيث لا متسع لنمو الأحلام،
حيث تتوج دائما بالخسارة» (ص: ١٣٩).

ثم ينفتح النص على زمان آخر يحضن انتقال الشاعر من مضارب البداوة إلى إسمنت المدن. وفى وصف هذا الانتقال تكمن براعة أمجد ناصر وقدرته على إبداع لغة المفارقات وإقامة حد التناقض بين زمنين، مستخدما صورا شعرية ذات مرجعيات متنوعة، بعضها يحيل إلى المعجم القرآنى وبعضها يحيل إلى القاموس الشعرى الحديث وبعضها يشير إلى أشياء تنتمى إلى حياة البداوة.. إلخ. والأهم من ذلك، أن براءة الصور الشعرية وعذريتها (أقصد جدتها وطاقتها الإيحائية البكر) تتطابق ومعنى البراءة الأولى الذى يحاول الشاعر أن يوجه انتباه قارئه وحواسه إليه. ثم يمضى الشاعر إلى تطعيم لغته بلغة العاديات اليومية والأحداث الطريفة التى تشير إلى عالم البراءة الأولى:

«من سيعرف أن أمه بكت، لا لشئ،
إلا لأنه لم يرتد كنزته الصوف التى لم تنته
من حياكتها بعد،
وأن والده الضابط المتقاعد فى سلاح المشاة
قطب حاجبيه، وطرد إخوته الصغار بعد وصول
أولى رسائله، لا لشئ، إلا لأنه لم يبدأ
الخطاب بـ « أبى العزيز والذهب الإبريز؟ »(ص: ١٤٠).

إن هذه الفقرة التى تنزل بنا من علياء التصوير الشعرى الذى صادفناه فى السطور الأولى للقصيدة، تحقق نقلة نوعية بتطعيم لغة الشاعر بما هو يومى، وبإثارتها هذا التناقض بين لغة الشعر ولغة اليومى تفتح الأنواع على بعضها وبعض. فى هذا التناقض، يتحقق الشعر ويتولد محور آخر من محاور الدلالة فى القصيدة؛ إذ تتقاطع تأملات الشاعر وتداعياته، التى تلبسها الصور الشعرية رداء تخيليا صرفا، مع الحادثة اليومية.

هكذا، يولد اليومى الشعر ويصبح العادى والمألوف جزءا من البنية الشعرية التى تمتلك، كما قلنا، مرجعيات مختلفة تولد فى تفاعلها بنية هجينة ، مركزها لحظة التناقض الدائم بين البراءة الأولى وحضارة الإسمنت التى ترعى العزلة والوحدة القاتلة التى يبحث الشاعر عن مخرج منها، فلا يجد سوى أن يضرب كفا بكف حتى تسقط العزلة عن المشجب. إن الصوت، الذى هو عنصر اللغة الأول، يؤسس نفيا للعزلة والوحدة أو لربما وسيلة مصطنعة لنفيهما:

«سيكون كثيرا علينا،
مثلما على الذين من قبلنا، أن نضرب كفا بكف
فتسقط الوحدة من المشجب
إلى درج الخزانة» (ص: ٧٧)

فى هذه الحساسية التعبيرية والقدرة على التأليف بين المختلفات، والتقاط شاعرية الأشياء المألوفة أو التنقيب عن الأراضى البكر التى لم تفتتح بعد فى ميدان التعبير، تكمن شاعرية أمجد ناصر. ومن هنا، ينبغى أن نشير إلى قصيدتين اثنتين تلتقطان الشاعرى فى الأشياء المألوفة، وتراوحان بين التعبير المجازى فائق الجمال واللغة العادية التى تنضح بالحساسية الشعرية.

القصيدة الأولى «حمى»، وهى تستخدم المراوحة بين اللغة الاستعارية (التى هى سمة التعبير الشعرى المميزة)، واللغة العادية (الطبيعية) التى تعبر عن موقف هو بذاته يولد الشعرى عبر استثارة الخيال أو العاطفة أو الإحساس الغامر بالحالة المعبر عنها:

«انحناءة
حركة خفيفة من الكتفين،
عنق ينفض فراشات سكرى،
صورة غائمة لأدوات الزينة،
عطر خفيف يتسرب من خلايا الخشب» (ص:٨١).

أو أنها تكتفى بنقل مشهد هو فى حقيقته تركيب لمشهدين اثنين، ويقع الشعر - كما نلاحظ هنا - خارج المشهد؛ أى فيما يستثيره المشهد فى الخيال وفيما يتشكل فى فضاء التعبير:

«رنين خلخال فى ساق مرتعشة
كتفان من مرمر يسدان النافذة» (ص: ٨١)

أما القصيدة الأخرى «صباح مزدوج»، فتعرض مشهدين متناقضين فى الظاهر ولكنهما متشابهان باطنا، ولربما تؤالف بينهما رغبة الرجل فى المرأة أو الحدود القصية التى تفصل بين الحالتين. ونلاحظ، هنا أيضا، حركة دائبة بين وصف الأشياء المألوفة والتعبير الاستعارى:

«صباح المرأة غير صباح الرجل. فالمرأة التى
تقطن نزلا للأقليات
استفاقت تحت قوس الخدر.
امرأة
قطعت أحلامها من حبل السرة،
تلف رمحا لدنا فى «كيمونو»
وترفع غرة شرسة
فى حركة من الرأس» (ص: ٩٣)

ثم يواصل الشاعر:

«لليدين كتاب من الحركات المفتوحة،
وللفم تاريخ متوتر من العناية» (ص: ٩٣)

فى المقطع السابق تكمن شاعرية أمجد ناصر (لليدين كتاب من الحركات المفتوحة) التى تستطيع بقوة الخيال أن تولد علاقات غير متوقعة بين الأشياء: بين حركات الأيدى، مثلا، والكتاب، بين القوس والخدر، بين العنق والفراشات السكرى... إلخ. هنا، فى هذه الفجوة التى تفصل الأشياء عن بعضها وبعض، يقيم الشاعر بنيانه الشعرى.

- ٤ -

قلت فيما سبق إن شاعرية أمجد ناصر تكمن فى قوة الخيال الذى يستطيع توليد علاقات غير متوقعة بين الأشياء. ويبدو أن أمجد ناصر يحاول أن يقيم شعرية قصيدته على هذه القدرة المولدة للصور التى تبدو متنافرة العناصر للوهلة الأولى، ولكن تأمل البؤرة النفسية للعناصر التى تصدر عنها الصور سيهدينا إلى سبب جمع هذه العناصر المتنافرة ظاهرا. فى (وصول الغرباء)[٦] يجرى التعبير عن الإحساس بالاغتراب عن المكان - المنفى بإقامة عالم غير مألوف تختلط فيه صور الماضى بصور مستمدة من الكتب والثقافة؛ حيث يعمل الشاعر على تغريب صور البيئة البدوية المستمدة من الذاكرة، نازعا إلى إضفاء المزيد من الظلال على هذه الصور التى تشكل بؤرة المشهد الشعرى وجوهر دلالته. ولتوضيح ذلك، نقول إن الشاعر يقوم على تهميش الموضوع الأساسى الذى ينسج حوله قصيدته أو إقصاء الصور المولدة للقصيدة وتذويبها فى سلسلة من الصور التى تبدو غريبة على الصور التى تصدر عن ضمير المتكلم. إن القصيدة مبنية على تغريب المشهد وإضفاء طابع أسطورى خارج عن المألوف. لنأخذ على سبيل المثال قصيدة «وصول الغرباء»، وسنجد أنها قائمة برمتها على عملية تغريب المشهد وتحويل وصول الغرباء إلى مدينة غريبة إلى سلسلة من التذكرات المرفوعة إلى مقام أسطورى أو سلسلة من التذكرات المختلطة بلغة ساخرة تلعب على المشهد المألوف لتعطى دلالة عكسية. وهكذا، تلعب قوة الخيال بالذاكرة مولدة صورا جديدة دافعة مشهد الإحساس باللا- ألفة إلى أطراف القصيدة:

«الغرباء الذين جاؤوا من الضفاف الأخرى
تمركزوا فى قلاع تشرف على طرق البريد.
فكر فى أغراب يترصدون السعاة فى الأزقة

ويجبرونهم على الاعتراف بالمصادر الغامضة
للعناوين.
فكر فى عارضى الأحوال ومدبجى الرسائل
وهم يغطون على دكك خشبية، وبين فينة
وأخرى
يطلقون صبيانهم إلى أسواق الجملة لاصطياد
فلاحين
وبدو
ضلوا الطريق إلى دوائر العدل والإغاثة»(ص:
١٢)

والملفت للانتباه أن المادة الشعرية المشكلة للقصيدة هى كتلة غير متجانسة، مجموعة من المشاهد التى تتراوح بين كونها ذكريات بعيدة مروية بلغة مجازية ساخرة أو كونها تأليفا بين مشهد خيالى مستل من الذاكرة أو كتاب التاريخ. إن المادة المشهدية التى تتشكل منها القصيدة ليست سوى عملية تغريب لبؤرتها، وتلعب عملية التأليف بين المشاهد غير المتجانسة ستارا لإخفاء هذه البؤرة التى تتركز فى السطرين الأولين من القصيدة (الغرباء الذين جاؤوا من الضفاف الأخرى/ تمركزوا فى قلاع تشرف على طرق البريد).

إن العلاقة التى تنسجها القصيدة بين الغرباء وطرق البريد هى المبرر الشعرى لمجموعة المشاهد المتناسلة من الذكرى والثقافة أو المؤلفة من خيالات سوريالية. وكما قلت سابقا، فإن عملية التغريب، التى هى فى الواقع جوهر العملية الشعرية بعامة، هى التى تؤسس شعرية هذه القصائد. لكن تقنية التغريب تدفع إلى أقصى ممكناتها لتقصى المرسلة الشعرية، تقصى الفكرة القائمة فى النية العامة للقصيدة، وتحل محلها مشاهد تشير من بعيد إلى هذه المرسلة. إننا بإزاء عملية إضفاء وطمس لعذاب داخلى متصل بالغربة، ولكن هذا العذاب يعالج بإقصائه وإبعاده عن بؤرة العمل الشعرى وإغراقه فى طوفان من الذكريات التفصيلية والألعاب الشعرية.

إن قصيدة «وصول الغرباء» هى قصيدة مفتاحية بهذا المعنى؛ لأنها تلقى الضوء على بقية قصائد المجموعة، وتكشف عن عملية التغريب المقصودة بسبب من الفكرة الوسواسية التسلطية لعلاقة الغريب بوطنه.

قصيدة «عازفو الأنفاق»، مثلا، تنويع على بؤرة «وصول الغرباء»، حتى وإن كانت كتبت قبلها. فالفكرة الأساسية التى يجرى التعبير عنها مداورة هى نفسها علاقة الغريب بوطنه، وبالأحرى علاقته بذكرياته:

«أنت هنا.
وأنا ضيف على مائدة الحيرة
نقلب معا مساكب الذاكرة» (ص: ١٩)

ولا يفعل أمجد ناصر شيئا سوى أنه يقلب مساكب الذاكرة، فى محاولة منه أن يخفى لهفته وحنينه إلى لوعة الأخت ونميمة الأصهار ووصايا الأسلاف (ص: ٢١). لكن المهم ، من ناحية شعرية، هو أن محاولة إخفاء الحنين المستمرة تتحول فى القصيدة إلى تقنية متكررة، إلى موتيفة أساسية تغرب نية القصيدة وتدفعها إلى الأطراف، منتجة بذلك شعرية المشهد غير المتجانس الذى يشكل عنصرا من عناصر شعرية قصيدة النثر. إن هذه العملية المعقدة، التى يلعب فيها الإحساس بضرورة إخفاء حقيقة المشاعر الذاتية دورا أساسيا فى تحقيق شعرية قصيدة النثر، هى التى تجعل استقصاءنا شعر أمجد ناصر نوعا من إعادة ترتيب الأولويات فى بناء قصيدته، والأولويات هى تلك المتعلقة بذكريات الماضى وكيفية إعادة بنائها فى القصيدة. لننظر مثلا إلى قصيدة «الماضى» وسنجد أنها ـ بدءا من عنوانها ـ تستخدم الذكرى وعناصرها وموادها الأولية لإعادة ترتيب لحظة منسية؛ لحظة كثيفة يسير إليها الشعر ولايصلها، يحاول القبض عليها ويفشل. وعلاقة العنوان هنا بمتن القصيدة شديدة الوضوح:

«هو الذى يفز عن الحيطان
متشبثا برغيف هائل وباقلاء
هو الشجرة التى ترفع اسمين
فى قلب مطعون بسهم.
هو رائحة الصابون الذى جلبه مسافرو الليالى.

هو فوح الثياب الداخلية للأرملة الشابة
هو الماء السرى
الذى بلل الساقين لدن الملامسة الأولى.
هو
هذا
المطر
الفائض
عن الحاجة.
هو هذه النافذة التى لا تغير مشهدها.
هو
الذى
نمضى
إليه
ولا
نصل» (ص ص ٣٠، ٣١)

ويفسرالتعريف السابق للماضى فهم الشاعر لعلاقة التاريخ الشخصى بوسيلة الاتصال الوحيدة بالماضى: الرسالة. إن الرسالة هى الوسيلة الوحيدة للاتصال بالماضى بالنسبة إلى الغريب، هى خيطه الواهى الذى يصل الآن وهنا بتلك اللحظة الكثيفة المنقضية. وأظن أن الرسالة هى البؤرة المركزية فى شعر أمجد ناصر، لكثرة ما يتردد ذكرها فى شعره:

«ماذا فى رسائلك التى أرهقت السعاة
غير شكوى الشجر القانط فى الهزيع
ماذا تحمل المظاريف المبطنة بالبسملة غير صور
تصف أحوال كوكب متثائب
صبيحة زواج الأخت» (ص: ٢٩)

إننا ندور، فى معظم قصائد هذا الديوان، حول البؤرة نفسها، حول الحنين ووسائله: الذكرى والرسالة وإعادة بناء الماضى حسب مقتضيات الحاضر بحجة القبض على الماضى فى لحظة كثافة. وإذا كان القصد من ذلك إحداث تواصل مع أرض نائية، فإن لعبة تغريب المشهد، أو رفعه إلى مقام أسطورى أو بنائه على هيئة سوريالية، يقصد منها إحداث تطمين من نوع ما أو نسيان يكون الشعر وسيلته. ولو عدنا إلى قصيدة «عازفو الأنفاق»، لوجدنا أن الاعتراف بفشل لعبة التغريب يتسرب إلى خاتمة القصيدة:

«دع الحنين لسدنة السحب
فلا خراج لجباة الشعير.
أرضنا
بعيدة» (ص: ٢١)

لو تأملنا السطور الشعرية السابقة، لوجدنا أنها لا تتضمن اعترافا فقط بل تفجيرا لعلاقة القصد (أو النية) بتقنية التغريب التى تقوم عليها القصائد جميعا. بهذا المعنى، فإن قصيدة أمجد ناصر تراوح بين الإفشاء والإخفاء. إنها تعمد أحيانا إلى إقصاء الذكرى إلى أطرافها («قصيدة: «وصول الغرباء»)، أو تجعل هذه الذكرى تحتل بؤرتها (قصيدة «الماضى»)، أو تزاوج بين عملية الإقصاء والصيغة المباشرة للتصريح والإفشاء (قصيدة «عازفو الأنفاق»)، ولكن هذه المراوحة هى التى تؤلف شعرية هذه القصائد وتفسر الصور الغامضة فيها.

إن صورة مثل صورة «ملوك أقاليم الخردل/ ينتحبون من الضجر فى ثياب النوم» (ص: ٢٠) لايمكن تفسيرها إلا على خلفية طبيعة العلاقة بين الأنا الشعرية والمكان الغريب الذى آلت إليه، ولايمكن تفسير هذه الصورة الشعرية أيضا دون أن نعرف أن علاقة الأنا الشعرية بالذكرى هى علاقة معقدة من النسيان والتذكر الأسيان، أو من التذكر والاعتراف بأن أرضها أصبحت بعيدة (ص: ٢١)، أو أن «الذكريات مهجورة فى المضاجع» (ص: ٢٢).

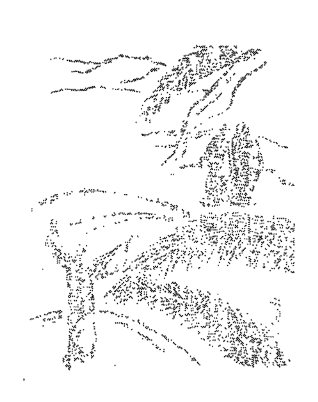
لننظر إلى هذا المقطع من قصيدة «بنلوب أخرى» الذى يفسر الصورة المركزية فى هذه القصائد، صورة الماضى الذى لايعود أو الذاكرة التى تفشل فى القبض على الأرض الغائبة:

«ليل المسافرين
سترة من ليلك على كتفى سيدة
ظلت عشرين عاما
تحوك لهفة صامتة لرجل بركبة جريحة
لم يصل» (ص: ٢٩)

إن عدم الوصول، عدم التحقق والارتواء، هي الرسالة الشعرية التي تحملها هذه القصائد، وهي البؤرة التي ينسج أمجد ناصر شعره حولها. وإذا كان في مجموعته الشعرية السابقة (رعاة العزلة) ينسج قصائده من العزلة بوصفها نتيجة لعدم الوصول، فإن قصائد (وصول الغرباء) هي وصف لوصول الغرباء لا إلى الأرض البعيدة، إلى الوطن، بل إلى أرض غريبة أخرى، وتلك هي المفارقة التي يبني عليها أمجد ناصر شعره الأخير.

الهوامش:

(١) انظر: كمال أبو ديب **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص: ١٢٣.
(٢) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ١٩٧٨، ص: ١٢٧.
(٣) أمجد ناصر، **مديح لمقهى آخر**، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩.
(٤) أمجد ناصر، **منذ جلعاد كان يصعد الجبل**، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ١٩٨١.
(٥) أمجد ناصر، **رعاة العزلة**، دار منارات، عمان، ١٩٨٦.
(٦) أمجد ناصر، **وصول الغرباء**، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠.



السعى إلى الاتحاد *

فى كتاب «العاشق والمعشوق»**

لخيرى عبدالجواد

إدوار الخراط



إن العالم النصى الذى أقامه، بدأب، خيرى عبدالجواد، مستلهما من التراث الشعبى وموازيا له، ومتفرداً لا نظير له، قد أصبح اليوم حقيقة راسخة القدم فى ساحتنا الإبداعية، بعد كتابه الرابع (العاشق والمعشوق).

وواضح أن خيرى عبدالجواد لا يستلهم التراث الشفاهى، فهذا قد زال أوانه أوكاد، بل أخشى أن ما سجل منه يتعرض للضياع أو الإهمال، بعد أن كان قد عنى به صرح أظنه الآن يتهاوى أو يتداعى للتهاوى، وهو مركز الفنون الشعبية أو مركز التراث الشعبى ـ لا أدرى اسمه على وجه التدقيق ـ وتلك أيضا علامة على مدى تواريه عن دائرة الاهتمام.

ولكن خيرى عبدالجواد يستلهم تلك النصوص التى تصلنا مطبوعة فى كتب (ألف ليلة وليلة، والسير الهلالية، وسير الأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذى يزن) ثم فى تلك الكتيبات الصغيرة التى اندثرت أو أوشكت، بورقها الهش الرخيص المصفر أحيانا والمطبوع على المطابع اليدوية الصغيرة، ورسومها الساذجة الفطرية المنبع، تروى قصص معاذ بن جبل أو غزوة السيسبان أو منام الملكة شيحة أو إبليس اللعين وغيرها وغيرها مما أشاركه هواية أو غواية جمعها واستنقاذها من الدثور، وعلى الأخص أو على الأقل متعة الطواف بأطراف عالمها، ومن تلك «المخطوطات» ما يصفه فى مستهل هذا الكتاب الجميل الأخاذ (العاشق والمعشوق)؛ إذ يبدأ الكتاب بحكاية البحث عن كتاب.. كأنما هو سعى إلى معشوق، ثم العثور عليه، أى اللقاء بعد السعى، عثوراً أو لقاء أو بحثا ـ فهى كلها متداخلة على طول المسعى ـ كأنما تحدث فى الفعل أو فى الرؤيا، فهما أيضا متداخلان، لأنه يظل بحثا متصلا وسؤالا بلا انقطاع.

«طريق الرواح بلا غدو هى طريقك.. تلك طريق المحبين، وفيها جهادهم، ومنها نجاتهم من حرقة العشق وألم الصبابة...» (ص٦١).

«هل مر حبيبى من هنا؟ هل وطئت قدماه تلك الحصباء؟ هل عفّر قدمه بهذا الأديم؟

«... وهل يكتمل عشقى فأقول له يا أنا؟» (ص ٦٢).

** دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.

إن المعشوق هنا ليس خارجيا ـ أو ليس خارجيا فقط، على الأقل ـ ليس موضوعا، ولا أداةً ولا شيئًا واقعًا فى الخارج ساكنا وثابتا وستاتيكيًا. بل المعشوق ـ كأنه هو أيضا عاشق من جانبه ـ كيان أو قوة، أو رؤيا أو وجود ـ كلها سواء، متداخلة ـ له حياة خاصة، بل أكثر، له جاذبية التبادل بين المعشوق والعاشق، إنه هو أيضا ـ أو هى ـ «المعشوق» يبحث، ويتشوق، ويترصد ويقفو خطو العاشق، بل أكثر أيضا، إنه يلاحقه ويسعى إليه أكثر من سعى العاشق، إنه لا ينتظر بل يتعقب ويتلهف، صوته لا يتركه أبداً فى مأزق إلا وبادر إلى هدايته، بل إلى نجدته، وكلما انقطعت السبل بالعاشق هتف به المعشوق ـ كأنه هو العاشق ـ يشد من أزره، ويحثّه، ويفتح له الثغرة الواحدة الوحيدة إلى طريق اللقاء.

فما خصائص هذا المعشوق؟

يمكن أن نجد له خصائص عدة ـ هل هى أوصاف أم جواهر الذات؟ ـ منها أنه على رغم أنثويته، أو بسبب من ذلك، فهو أزليّ، وهو لا مرئىّ، يتخايل بالرؤيا، ويفصح عن أول حروف اسمه لكنه لا يسلم نفسه قط، يستحيل الإمساك به، كأنما يستحيل إدراكه، وهو إلى جانب أزليته دهرىّ، يظهر ويتجلى ويختفى ولكنه لا ينقضى أبدا ولا يفنى، وهو سحرى أيضا، تحوطه رقية الرقم سبعة، وهو ـ على حياته الغامرة ـ كأنما يقع وراء الحياة والموت، لا نهائى يتحدى الفناء، حبه ـ بل مجرد مرآه ـ له سطوة تكاد تكون قاتلة، ضوءه يعشى البصر:

«امرأة لا أحد غيره يراها» (ص ١٤).

«ظهر مع بداية الخلق، وكما يظهر فجأة يختفى فجأة كأن لم يوجد من قبل» (ص ١٤).

«لا نهائية الزمن وتحدى الفناء» (ص ١٧).

انظر وصف أو ترنيمة الأميرة التى يستهل بها الكتاب (ص١٨) تجد أنشودة صوفية فى حب هذا المعشوق الذى يقارب المطلق، بل هو مطلق، كامل الوجود.

ومن البداية، سوف أغامر بأن أطرح تصوراً أراه لب التأويل فى هذا العمل، وهو فى الوقت نفسه شعار الكتاب وأصل إلهامه: «لا يكتمل العشق إلا إذا قال العاشق للمعشوق: يا أنا» للسرى السقطى. إن الاتحاد بين العاشق والمعشوق، هنا، ليس اتحادا بين طرفين بل اتحاد بين أطراف شتى وعدة تكون واحدا، كأنما يذكرنا ذلك بالأرابيسك الخرطى القديم فى الحرفة ـ التى هى غاية فى الفن ـ بين تلك القطع الخشبية ذات الجوانب المختلفة الأشكال إذ تتداخل معا، فيحكم تداخلها حتى لا تكاد ترى ـ ولا يكاد يوجد ـ ذلك الشق الرفيع الذى يفصل بينها، ويدمجها معا.

فما هذه الأطراف العدة بين عاشقٍ ومعشوق؟

فى تصورى أنها على التوالى: العاشق السارد الكاتب ثم المخطوط المكتوب ثم الأميرة التى تعمر ذلك المخطوط المكتوب، ثم هو تلك القوة الكونية اللانهائية التى تجسدها أو تتجسد فى العاشق والمكتوب والمرأة الأميرة معاً.

ذلك هو المسعى الذى يفضى إلى نشوة حلاجية وحلولية.

إن للمعشوق هنا ثلاث طبقات للمعنى ـ على الأقل ـ السارد المريد العاشق، والمسرود المخطوط، والمرأة التى هى تفرد مطلق وكمال لم يشبه ولا يمكن أن يشوبه نقصان.

«دع حكاياتك تقودك هناك.. بهذا وحده تهزم عدمك» (ص ٧٩)

إن تيمة ـ أو موضوعة ـ الحرف، والمخطوط، والكتابة، فضلا عن أنها لب الحكى، أو حبكة السرد، أو مثار التشويق فى مسيرة البحث عن المخطوط ـ البحث عن صاحبة المخطوط ـ هى تيمة محورية بأكثر من معنى، كأنما العاشق يضع «الكتابة ـ الحكاية» موضع الإيمان، وهو ليس إيمان العجائز بل إيمان القابض على الجمر:

«لا عاصم لى الآن سوى التذكر، علنى ألملم نثاراتى. أقبض على حكاياتى قبضى على جمر متقد وحكاياتى فصلتها الأميرة فى المخطوط، لكن أحداً غيرى وغيرها لا يعلم عنها شيئا» (ص ٦٠).

وسوف نجد فى النهاية أن اسم الأميرة التى لا يكاد يحاط باسمها، أو باسميها «المعلن والخفى»، يبدأ بحرف الميم الذى ترقص الأفلاك حوله، ويتخايل للعاشق عن كثب من نهاية بحثـه ـ الذى لن ينتـهى أبداً ويضئ له هذا الحرف لا فى رقصة كونية فحسب، بل هو أيضا فى ذروة تلك الجوهرة المشعة من عقيق غير أرضى، صخرة الأحلام.

«حرف الميم مرسوما أمامى، مالئاً الأفق، لا شئ غيره، حرفا واحدا متوحداً بنفسه، مكتفيا بذاته، دائرته تشبه رحما عميقا هائلا، حيًا ونابضاً» (ص ٧٧).

هل الميم هى ميم المصدر، فى المحبة، فى المبتدأ وفى المنتهى، أم هى ميم الجوهر فى «المرأة» مبتدأ، والرحم منتهى، أم لعلها ميم مصر كما ذهبت إلى ذلك اعتدال عثمان؛ إذ أولت عملية البحث هنا بأنه بعث لذاكرة جماعية نالها التمزق، أم هى فى النهاية ميم «المطلق» فى ذلك كله.

لاشك أن للحروف فى التراث العربى ـ الصوفى منه على الأخص ـ مكانة كبيرة. ألم يقل لنا الشيخ الإمام ابن عربى «إن الحـروف أئمـة الألفـاظ.. دارت بهـا الأفـلاك فى ملكوته..».

وعند ابن عربى أن حرف الميم ينتمى إلى الفلك الذى وجدت عنه الأرض. فهل هى أس ورسيس راسخ؟ وعنده أيضا أن الميم هى الحرف الواحد الوحيد من «المرتبة الثانية» أى «المرتبة للإنسان، وهو أكمل المكلفين وجوداً وأعمه وأتمه خلقا وأقومه». وهو يقطر رؤيته لحرف الميم على النحو التالى:

«الميم كالنون إن حققت سرهما

فى غاية الكون عيناً والبدايات

فالنون للحق والميم الكريمة لى

بدء لبدء وغايات لغايات

فبرزخ النون روح فى معارفه

وبرزخ الميم رب فى البريات»

وهو «يتميز فى الخاصة والخلاصة وصفاء الخلاصة»، لكنه عند ابن عربى «سلطانه الإنسان»، لكنه مع ذلك كامل. مقدس مفرد مؤنس (الفتوحات المكية، السفر الأول، طبعة الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ ص ٣٢٢).

أما عند الخليل بن أحمد الفراهيدى، فإن الميم معناه الخمر، وهو يستشهد بالفند الزنانى و «أمزج الميم بماء المطر» فانظر نشوة الخمر التى تشارف الخمر الصوفية، وهى مقدسة ومفردة ومؤنسة وكاملة.

أما فى رواية أخرى، فإن الميم هو البرسام ـ والبرسام التهاب فى الغشاء المحيط بالرئة ـ فنحن إذن بإزاء داء مخامر موجع. ولكن الميم، مع ذلك، من الحروف الروحانية عند أحمد بن محمد الرازى. ولعل مما له دلالة أيضا، أن الميم هو الحرف الذى تكرر أكثر ما تكرر فى أوائل السور القرآنية، فهو الحرف الذى جاء سبع عشرة مرة (انظر «ثلاثة كتب فى الحروف»، مكتبة الخانجى ١٩٨٢، ص ٤٤ و ١٣٩ و ١٤٠ و ١٤٢ و ١٤٧ و ١٥٧).

إن الحكاية ـ وهى مخطوط ومطبوع سواءً ـ أى الحرف أو الكتابة، أساسية فى هذا المسعى كله، فلا ننسى أن الحكاية هى خلاص العاشق، بذلك هتف به صوت المعشوق، وبذلك كانت نجاته من يد العفريت الهائل الذى يحرس جبل الحكايات، الحكاية المتفردة التى لا يعرفها غير العاشق، فهى غير متكررة، ولكنها أيضا غير منتهية.

ولكن عقيدة الخلاص بالكتابة ـ أو بالحكاية ـ وحدها عقيدة واهية مالم تكن الكتابة ـ أو الحكاية ـ هى نفسها مسعى إلى الميم، أياكان هذا الميم، فليكن هو ميم المعيش فى الواقع، أو ميم المرأة الكلية الجمال، أو ميم المطلق المتجاوز معنى الفناء، أو فليكن الحرف الأول من اسم غير قابل للإدراك، اسم مستحيل يجمع هذه الأقطاب كلها ويوحدها وحدة قطع العاشق والمعشوق التى تكون فى حد ذاتها لا نهائية التشكيل.

إحدى التيمات الأساسية فى هذا التشكيل الجميل وهو ـ كما لا أحتاج أن أقول، وأظل أقول بلا نهاية ـ

تشكيل لا انفصال له عن رؤياه (هانحن فى مملكة الاتحاد ـ التداغم غير المصمت غير الأحادى غير القالبى) هى «تيمة المعرفة»، أو على الأدق السعى إلى المعرفة.

والمعرفة هنا لها جانبان: فهى معرفة قاتلة؛ إذ إن من يقرأ هذا المخطوط يموت:

«صفحاته صنعت من سم قاتل يتسلل إلى الدم بمجرد النظر إلى الكلام المكتوب بماء الزعفران مخلوطا بالسمّ.. لا يعرف ترياقه إلا صانعه، ما اطلع عليه أحد وصلح للحياة مرّة أخرى» (ص١٥).

التوقيع (على المخطوط) كتب على شكل طرة: «المقتول بحبكم» (ص ١٧).

أما المعرفة القاتلة، فهى تيمة أساسية فى تراث الإنسانية، لا ننسى أن آدم حكم عليه بالنفى من الجنة حينما أكل من ثمرة شجرة المعرفة، وفقا للتوراة، وأن أوديب فقد بصره ونفى من الأرض جزاءً وفاقا لمعرفته بإثمه المخوف، فلا خلاص من إثم المعرفة إلا بالفداء، أو بالكفارة، تلك تيمة راسخة رسوخ الزمن. ومع ذلك، فإن السعى إلى المعرفة ـ أيا كان الثمن ـ سعى لا يفارق الإنسان، بل كأنه مقوم للجوهر الإنسانى ذاته، لا يملك إنسان إلا أن يندفع فى سبيله من غير حسبان للعاقبة.

ولكن المعرفة لها جانب آخر، هو الجانب اللدنى، المسبق، المطلق.

«فكأنى جئت هنا من قبل. أعرف ما سوف أفعله، الخطوة القادمة وكيف أخطوها وإلام تفضى بى» (ص ٦٥).

فى هذا الكتاب ـ وهذا المخطوط ـ على السواء سعى إلى المعرفة، وسؤال متصل عن تحقق المعرفة، فى الوقت نفسه الذى تصاغ فيه المعرفة كأنما هى مصوغة من قبل، كأنما هى كامنة فى دخيلة العاشق يكشفها ولا يخلقها، ولا يوجدها من عدم، بل يستخرجها من عمق باطن فيه، كأنما المعرفة ـ العشق ـ المطلق كينونة كامنة فى دخيلة الإنسان.

التيمة الثالثة المحورية التى يدور حولها الكتاب ـ المخطوط هى فيما هو واضح تيمة «الاسم المفقود»، الاسم الذى هو بديل الجسم، أو قرينه، الاسم الممزق أشلاء والذى ينطلق العاشق ليجمع شتاته ويرأب صدوعه ويعيده خلقا سويا.

أليس البحث عن تجميع الاسم هو نفسه البحث عن المعرفة؟

ألا يحفز هذا البحث المزدوج عشق لا نهائى؟

تيمة الاسم المفقود، أو الجسم الممزق أشلاء، لا يعيده إلى كماله إلا الحب، أو قبلة الحب: «وقد اخترتك لى، لتلم أشلائى وتعيد لى اسمى، فأنا موعود بك» «وأنت لى مثلما أنا لك.. باسمى سوف أهبك نفسى» (ص ٢٠) هى نفسها تيمة إيزيس وأوزيريس العريقة، وتيمة الأميرة النائمة التى لاتعيدها من سباتها إلا قبلة العاشق.

الخصائص الأسلوبية فى كتاب (العاشق والمعشوق) تستحق الالتفات إليها، وهل ثم فاصل بين تلك الخصائص وقرائنها الرؤيوية؟

أول ما يلفت النظر هنا نضج فى اللغة وتمكن منها ومقدرة عليها ـ لعلها لم تكن موفورة فى الكتب السابقة ـ وهى فى تصورى نتيجة ومواكبة فى الوقت نفسه لنضج فى العالم النضى لهذا الكاتب، وتمكنٍ من رؤاه.

والأمر الثانى هو تفرد هذه الخصائص أو فرادتها، مهما بدا للوهلة الأولى المتعجلة من تشابه أو تراسل بين طريقة لف الجملة، وتركيب العبارة، مع طرائق كتاب معروفين مثل يحيى الطاهر عبد الله أو جمال الغيطانى، إلا أن المسألة هنا ليست مجرد الشبه الظاهرى، بل ما تحمله اللغة ودوالها من شحنة أو ما تفتحه من آفاق، فليس الأمر هنا بعثا لرؤية تاريخية أو إيحاء بشفرات أسطورية، بل الأمر عند خيرى عبدالجواد عالم سحرى ـ وليس أسطوريا ـ تلعب فيه الفانتازيا المستلهمة من الخرافة الشعبية دوراً أساسيا، إن شطحات التهاويل أو التخاييل هنا ليست مستوحاة من التاريخ بل مستلهمة من سحرية الخرافة الشعبية، ومن ثم فلا محل عندى لمقارنة هذا الكاتب بكتاب آخرين لهم إسهامهم المميز ومكانتهم بل ريادتهم التى لاشك فيها، مثل هذه المقارنة غير مثمرة دلاليًا.

يعتمد الكاتب هنا اعتمادا أساسيا على الصور الشعبية أولا، ثم على الحكايات الشعبية ثانيا.

أما الصور الشعبية، فمنها الإشارات ـ خطفًا أو إيماء ـ إلى حيوان المينود (ص ١٦) مما أثار عندى سؤالا لا أعرف إجابته على وجه التحقيق، فهل هذا الحيوان الذى جاء فى المأثور العربى له علاقة بالمينادات Maenads الإغريقية، وهن نساء الشمل والنشوات الباخوسية اللاتى كانت عربدتهن الجامحة تنتهى بتمزيق الأشلاء واجتزاز الرءوس واجتثاث المخاصى؟

ومن تلك الصور المأثورة الشعبان الطائر (ص ٣٠) والهاتف الذى يجئ صوته ولا ترى صورته (ص ٣٦) ومدينة الأبواب الذهبية المرصودة (ص ١٤)، وغيرها كثير من إشارات إلى تلك «الأيقونات» الثابتة الساكنة فى الوجدان.

أما الحكايات الشعبية، فهى التى يرويها ـ أو يعيد روايتها ـ ديناميًا هذه المرة، بكل حركيتها، مثل حكاية السبع بنات والفتيان السبعة، وحكاية ملك البحر واستوضائه بالطعام، وحكاية الجنى الذى يسأل سؤالا ـ كأنه سؤال أوديب ـ تتوقف عليه الحياة والموت (ص ٤٨)، وقصة يوسف وزليخا فى صياغتها الشعبية (ص ٥١) وحكاية الشيخ الذى يستحيل طائرا عملاقا (ص ٤٣ و ص ٥٢) وحكاية العاشق وعاشقته العذريين اللذين يتحولان إلى شجر (ص ٧٤) وحكاية الطائر الذهبى (ص ٧٤). بل الحال أن خيرى عبدالجواد يغرف من رصيد هذه الحكايات غرفا، أو يعب منها عبا، بلا تورع وبنهم ظامئ ومستمتع إلى آخر حدود الاستمتاع، وهو فى بعض منها يحيلها إلى مواطنها الأصلية، كما يقول. فى (ألف ليلة وليلة) وفى (سيرة سيف بن ذى يزن) [ص ٨٢ و٨٣]. وفى بعضها الآخر لا يدلنا صراحة على مصادرها، وفى بعض ثالث يولد منها تخريجات خاصة به ويعيد منها تشكيلات أو كولاچات مصنوعة بقوة الخيال. ذلك كله مما يقتضى دراسة نصية أتمنى لو أفرغ لها باحث أو باحثون جهدًا هى جديرة به.

ومن ذلك أيضا غوايته بالعمارة الخرافية، كما جاء فى وصف مدينة الدبابين (ص ٦٩)، أو غوايته بالجغرافيا الخرافية كما جاء فى وصفه للمدينة التى تقع وراء بحر الظلمة وجبال قاف (ص ٤٦) وفى وصف رحلات العاشق الذى يذكرنا بسندباد معاصر واقعى ومغمور فى لجج الخيال معا. لكن، مع هذا الانسياق وراء الصور والحكايات الخرافية، إلا أنه معنى بالدقة فى تفصيلات ما يبتعثه لنا دقة تكاد أن تكون محفوظية أو بلزاكية، من ذلك مثلا وصفه للشيخ الجليل الذى ما يفتأ يتردد ظهوره فى تجليات مختلفة:

«لاشئ» يدل على بقائه حيا سوى صعود صدره وهبوطه، واهتزاز شعر لحيته ورأسه كلما أخذ نفسا ورده.. عيناه رماديتان واسعتان حولهما بياض غامق مشرب بصفرة، بينما الشعيرات الدقيقة المحمرة بدت كشرنقة» (ص ٣١).

أو فى وصف قرينة المعشوقة التى اسمها مرّة الأرض ومرّة عنقاء:

«الوجه المدور، المختوم بطابع حسنه أسفل الذقن، البياض الذى يشف عما خلفه.. العينين الواسعتين بسوادهما الرائق، شعرها فاحم السواد المنطرح خلف ظهرها وافر الطول والدسامة، نعومته تكاد ترى، الجسد الفارع محكم البناء...إلخ» (ص ٦٦).

*

وعلى سبيل الاستطراد، فإن الشيخ الجليل أو الحكيم وهو ما يذكرنا بالنمط الرئيسى عند يونغ والقرينة التى تتجلى فيها المعشوقة وهى تذكرنا بـ «الكا» ـ أو القرين ـ فى المعتقد المصرى القديم والحديث على السواء، هما شفرتان أسطوريتان، وليستا مجرد صور خرافية، فالفرق أو أحد الفروق، بين الأسطورة والخرافة هو أن الأسطورة رمز له دور اجتماعى حينا ونفسى فى الوقت نفسه أو طقسى ودينى حينًا، أما الخرافة فهى التمثيل الشعبى للخيال أو التوهمات التى ليس لها ـ بالضرورة ـ معادل دلالى على المستوى الاجتماعى الطقسى أو الدينى.

*

من الخصائص الأسلوبية أيضا عند خيرى عبدالجواد، استخدامه الموفق، فى الغالبية الغالبة من الحالات، التعابير الشعبية، انظر مثلا «تطلق مدفعك وتهدم القلعة» وهو تعبير مأثور وجميل عن فعل الجنس، وانظر استخدامه العبارات الشعبية استخداما متواترا فى «أفضها سيرة» ، «اللمة على إفطار» ، «مناهدة مع الزبائن»، «أتقلى على الجمر» ، «المحايلة ويحايل» بمعنى الاسترضاء، «كادت روحى تطلع»، «لا أعرف له طريق جرة»؛ «عملت نفسى أتفرج» ، «نزل على سهم الله» ، «أقع فى عرضه وفى طوله» ، «الشيخ يدعونى للصحيان» ، «نفد صبرى وزهقت» ، «يبخ ألوان الطيف السبعة» ، «كسوف بنت بنوت» ، «شدت حيلى»، «ذؤابات لحيته محدوفة على صدره». أما الاستخدام الوحيد الذى أحسست أنه نشاز وأنه يصدمنى فهو عبارة «أخذت أبحلق فى الكلمات المحفورة أمامى على البطن الذى بدا تكوره واضحا.. كانت السطور تتبدل الآن على صفحة الجسد الأبيض...» (ص ٩٤ و ٩٥) فهذه الكلمة النشاز تأتى فى ذروة الكتاب وقمة تألقه، حيث تتبدى وحدة المخطوط والمعشوق فى فقرة شعريتها عالية ومحكمة وجميلة حقا: «آن للعاشق المجد الأوب إلى معشوقه ليكتمل به». .. وقد أخذ على الكاتب استخدامه الجملة الفعلية ثم العطف عليها بجملة اسمية، والحال أن واو العطف هنا ليست إلا واوا زائدة، وأن الجملة الاسمية، بعد الجملة الفعلية، إنما تبدأ من جديد، بحقها الخاص، وهى ليست معطوفة على ما سبقها، وإنما هى عرف الحكائين، شعبيين وغير شعبيين، فى استخدام هذا الحرف عند مفتتح كلام جيد.

ولعلنى، على خلاف الكتب السابقة، لم أجد الا خطأ واحداً أو اثنين فى اللغة هو استخدامه كلمة نعس بدلا من نعاس، إلا إذا اعتبرنا أنه يأخذ بتنويعة عامية أو شعبية للكلمة بدلا من أن يأخذ بالأصل الفصيح، وعندما قال «أفكر بوجود المخطوط»، فلعله هنا خطأ مطبعى. وفيما عدا ذلك، فإن للعبارة عنده قوة أسر بل متانة شكيمة، مع أنه يستخدم اللغة المحكية فى كتب التراث الشعبى استخداماً حرا، أو يستخدمها ـ كما قلت مرة ـ بحرية مخيفة.

ولذلك، عنيت بإبراز هذه السمات اللغوية، لأن الكتاب بحث فى اللغة والكاتب معنى بلاشك باللغة، ولذلك فإن بعض لفات الجمل تسترعى الانتباه مثل استخدامه صيغة التجهيل فى مقام التعريف، وهى صيغة كان يشغف بها بعض الكتاب القدامى، مثال ذلك أن يقول: «رغم إجماع بأن أحدا لم يره رؤية عين» (ص ١٤) فلا يسوغ أن يوجد أكثر من «إجماع»، أى أن الإجماع ليس من قبيل النكرة بل من ضروراته التعريف؛ وهو ما يتردد عنده فى أكثر من موضع.

على أن أهم سمات أو خصائص الأسلوب فى هذا الكتاب هو منهج الحكاية التى تتولد عنها حكاية و تتولد عن هذه حكاية ثالثة وهكذا إلى ما يخيل إلينا فيما غير نهاية. وهو منهج (ألف ليلة وليلة) كما هو مشهور، وهو أيضا منهج التدوير والتعشيق فى المنمنمات والأرابيسك والعمارة العربية، ومنهج الصورة الفرعونية المتكررة على ورق البردى أو جدران المعابد، صورةً وراء صورة إلى ما يشبه اللانهاية، مع تحوير طفيف مرة، أو بالتطابق التام مرة، فهذه أسلوبياً مقاربة للانهائى مضمونياً.

ذلك المنهج هو نفسه منهج المتاهة التى جاء ذكرها فى وصف المخطوط المعشوق موضع البحث وغاية الشوق والعشق، وهى المتاهة التى تتردد فى داخل الحكايات؛ إذ يخرج العاشق الباحث الرحالة من باب إلى بابٍ، من مغارة إلى مغارة، من ممر إلى ممر، من طريق إلى طريق، فى حكايات هى نفسها متاهات وممرات متشابكة ومتلاحقة، متواشجة ومتعاقبة، فكأنما الأسلوب أو المنهج هو نفسه المضمون أو الموضوع، وذلك هو نفسه ما يحدث فى كتاب مثل (ألف ليلة وليلة) وغيره من كتب العجائب والرحلات، كأنه «السراديب الوهمية التى حفرها الفراعنة لتضليل من يبحث عن الكنز» (ص ١٧) ، أم أن الحال هو أن السير فى هذه الممرات، وعبور هذه المتاهات، وخوض هذه الغمرات، هو نفسه الكنز، وليس كنز إلا فى عملية البحث والنشدان؟

أظن ذلك هو جوهر العشق؛ ليس جوهر العشق هو الوصول بل الشوق، وليس جوهر الكتابة ـ أو المخطوط ـ هو طى الصفحة الأخيرة، بل هو السؤال بلا انتهاء.

ولعل الخصيصة الأخيرة فى لغة خيرى عبدالجواد ـ وفى رؤيته ـ هو تجاور اللغات أو تعاقبها، مما يعنى بالضرورة تجاور الرؤى أو تعاقبها، أو على الأصح تفاعلها.

فالاستخدامات الشعبية أو العامية المعاصرة ـ كما رأينا أمثلة منها ـ تجاورها أو تتفاعل معها استخدامات المأثور المحكى الشعبى كما نراها فى كتب الحكايات والسير، وأمثلتها فى الكتاب لا تكاد يكون لها حصر، ولنأخذ منها مثالا، عفو الاختيار أو دون تعمد للاختيار فنجد:

«رأيت عفريتًا واقفا أمامى.. طويلا كصارى مركب، عيناه تقدحان شررا، مد يده فأمسكنى من وسطى فأخذت أرفص الهواء بقدمى وقد أصابنى الذهول مما أنا فيه، فلو أنه جلد بى الأرض لاختلط بعضى وانهد أساسى وفرعى، ثم إنه قربنى من وجهه فكدت أفارق، من خلقته، وابتدرنى بصوت كالرعد إذا قصف: ما الذى أتى بك إلى هنا أيها الإنسى، فقد سعيت إلى حتفك بقدميك، اختر ميتتك بنفسك فهذا لابد منه.. إلخ» (ص ٨١).

ونلاحظ على الفور قوالب الحكى المأثورة لا يكاد يلحقها إلا أهون تغيير. ولكن ما ينقذ الحكى هنا ـ أى ما ينقذ الكتابة ـ هو تعاقب الفصيح المعاصر بعد العامى المعاصر، وبعد المأثور الشعبى. ولنختر أيضا دون عمد إلى الاختيار فقرة تصف تلك القرينة للمعشوقة:

«حديثها معى، توقى للقرب منها والتمسح بها، رنوى إليها كلما غدت أو راحت، تأمل جسدها الفياض المترع بالأسرار، إدمانى النظر فى بحر أنوثتها الطاغية المشعة، مرتفعاتها وهضابها وسفوحها، أسوارها محكمة التشييد، انجذابى فى محيطها .ودورانى فى فلكها غير المرئى، فى حديثها ترياق من ألم الصبابة ومحنة الوجد المشبوب، صوتها وشيش بحر يسكن ودعة، سكوتها وحشة ليل أبدى لا يحتمل.. إلخ» (ص ٧٣).

فهذه كلها مفردات ومجازات حديثة وحداثية، شعريتها معاصرة وطليعية، وليس الأمر أمر مفردة هنا أو هناك، بل هى رؤى تتمازج وتتوحد وتتفارق وتتداغم، فى سعى متصل للتعشيق والتوحيد.

وما دمنا قد عرفنا شيئا من وصف هذه القرينة ـ أو هذا التجلى الأرضى للأميرة المعشوقة غير القابلة للرؤية ـ فقد عرفنا أن من أسمائها «الأرض»، أى الظهور الأرضى لما هو غير أرضى، لكن من أسمائها أيضا «عنقاء»، والعنقاء هى إحدى المستحيلات، وهى أيضا الطائر الخرافى الذى يتجدد من رماد حريقه، ويبعث من جديد فى ضرام الحريق.

*

ولعل من طرائق اتحاد وتفارق الأسلوب والمضمون، أو التشكيل والتأويل، ما نجده فى طريقة ونهج بناء الرواية: ونستدل على هذه الطريقة من عناوين الفصول. الفصل الأول: «حكاية الأميرة وكيف يتم عشقها على الوصف وما جرى بعد ذلك من غريب الكلام وأمور العشق والغرام»، وهو من ثلاث عشرة صفحة.

الفصل الثانى: «حكاية شيخ الجبل والتابوت والإخوة الثلاثة وكيف فرقت بينهم تصاريف الزمان». وهنا يتصاعد الكم، والنغم إلى ثلاث وعشرين صفحة، تنقسم إلى ثلاثة فروع:

أ ـ شيخ الجبل.

ب ـ حكاية شيخ الجبل مع بائع الكلام.

جـ ـ حكاية الطحان والعفريت والجاريتين.

أما الفصل الثالث، فكأنما هو فاصل «إنترميتسو» موسيقى من سبع صفحات، «حكاية الشيخ وما جرى له مع التوابيت كذا ذكر بعض ملوك حمير وعجائب صنعتهم». حتى نصل إلى ذروة جبل الحكايات ونصعد إلى ما قلته فى الفصل الرابع الذى يتكون من ثلاثين صفحة ـ أى ما يكاد يقارب حجم الفصل الأول والثانى معا، ويطابق حجم الفصل الثانى والثالث معا: وهو «حكاية الدبابين وفيها ذكر صخرة الأحلام كذا بيت الأحزان وهى بداية حديث الدنو فانتبه»، مقسمة هذه المرة الى أربعة فروع.

أ ـ فى وصف المدينة وسبب عمارتها وهلاكها.

ب ـ صخرة الأحلام.

جـ ـ جبل الحكايات.

د ـ بيت الأحزان.

إن تقسيم أو توزيع النغمات ـ كما وكيفا ـ يكاد يتفق وتصاعد دفعة البحث وتسارع إيقاع المسعى: ثلاث عشرة صفحة للمقدمة أو البرليد Prelude ثم ثلاث وعشرين صفحة بثلاثة تفريعات للحركة الأولى، ثم فاصلة من سبع صفحات، وأخيرا ذروة العمل وجسده المتصاعد المتكاثف النغمات معًا فى ثلاثين صفحة مقسمة إلى أربعة تفريعات تنتهى بالنغمة التى بدأ بها الكتاب كله ولكنها معكوسة كأنها الصدى أو انعكاس المرآة: العاشق والمعشوق، المعشوق والعاشق يقولان لأحدهما الآخر: «يا أنا».

وعندما أجد فى الفصل الأخير، بتفريعاته الأربعة، كثافة معينة، وإيقاعا متسارعا، فإننى أجد أيضا مصداقا لما تأولته منذ البداية: أن أحد تجليات المعشوق هو الكتابة نفسها، المخطوط نفسه الذى يتجلى على البطن المدور وعلى الجسد البض، وهو قوة الخيال.

إن جفاف ينبوع الخيال هو الهلاك والدمار بعينه. الخيال هو الذى يحول الأحزان إلى مسرات ومباهج، هو الذى يولد الحياة، هو الذى يغير اسم «حزينة» إلى عنقاء النار المولودة من اللهب متجددة لألف عام.

وفى هذا الفصل نبوءة، أو نذير بأن سقوط الخيال هو سقوط الهوية وحلول الخراب بل الدثور، وأن بعث الخيال هو تولد الحياة من جديد.

ولكنى، مع ذلك، أجد أن الفصل الأخير جميل فى حد ذاته، ولكنه مقطوع الصلة بسائر الفصول، مثل مدينة لاوصول إليها من أى طريق، تقع وراء بحر الظلمة وجبال قاف، تقع وراء جبل الحكايات، السبيل الوحيد هو الشق الرفيع الذى لا يشقه إلا صاحب الحكايات، صاحب الخيال.

نهايات الكتاب، هنا، هى شطحات التهاويل المتلاحقة والتخاييل النابعة حقا من عالم المأثور الشعبى، فهل لها علاقة حقيقية بجوهر الكتاب الذى رأيناه سعيا وشوقا صوفيا وشعريا إلى المرأة ـ المحبة ـ المطلق؟ وسعيا إلى تحقيق عشق يكاد يكون مستحيلا؟

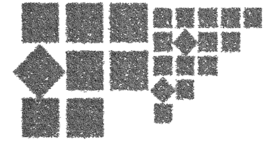
إن هذا الكتاب ليس مجرّد سياحة فى الفولكلور ـ على أن فى هذه السياحة متعة لا تضاهى ـ فأى بناء هنا؟ إن لم يكن مجرد البناء الطولى الممتد على هيئة مسيرة من لغز إلى لغز، ومن عقبة إلى عقبة كأداء؟

هل هو بالفعل يضارع ويتساوق مع بنايات جبل الحكايات الأخير فى قلب حكايات الكتاب، هى بنايات مائلة فى الفراغ، معلقة بلا سلالم ولا وصول، متقاربة الأشكال والخامات: «بعضها بنى بالطوب اللبن، البعض الآخر بنى من معدن لامع، أما أشكالها فهرمية ورباعية وسداسية ومخروطية» (ص ٨٤). ألم نقل منذ قليل عن تجاور وتعاقب اللغى والرؤى شكلا ومضمونا بلا افتراق ومن غير أحادية القالب المصمت المسكوك؟

آن لى أيضا أن أصل إلى خاتمة هذا التطواف حول تيمات الاتحاد، وإثم المعرفة، والبحث عن اسم هو جسم ممزق مفقود، وحول الصور والحكايات الشعبية، وتجاور أو تعاقب الرؤى واللغات، وحول البنية التى هى فى الوقت نفسه تشكيل وتأويل، ولكن ـ كما يحدث فى نهاية هذا الكتاب البديع ـ ما من خاتمة حقا، بل إن الخطوة الأخيرة كأنها تستغرق الأبد من جديد، واللانهائية مهما بدا الاكتمال قريبا قد آن به الأوان، فكأنما نبدأ من جديد تلك السياحة الصوفية الشعرية التى تلهب الخيال، وتضىء الوجدان، وتؤرث الأشواق إلى المستحيل.

* استخدمنا كلمة «الاتحاد» بدلا من كلمة «التوحد»، لارتباط الكلمة الأخيرة بعلاقة الذات بنفسها، وليس بآخر.





- تحليل سيميوطيقى لرواية «اللجنة» — عبد المجيد نوسى
- العودة إلى شوقى — أحمد طاهر حسنين

□ رسالة جامعية

تحليل سيميوطيقى

لرواية اللجنة لصنع الله إبراهيم

تشييد مسار الدلالة*

عبد المجيد نوسى

يهدف هذا العمل ـ كما يشير إلى ذلك عنوان الأطروحة: «تحليل سيميوطيقى لرواية اللجنة، تشييد مسار الدلالة» إلى تحقيق عنصرين تتفرع عنهما مجموعة قضايا جزئية:

ـ يكمن الأول فى تحليل الخطاب الروائى العربى من خلال نموذج محدد هو رواية (اللجنة)، للروائى المصرى صنع الله إبراهيم، بما تثيره مسألة الكتابة عند هذا الروائى من أسئلة حول شكل الكتابة الروائية ووظائفها.

ـ يكمن الثانى فى محاولة استثمار المقترحات النظرية للسيميوطيقا السردية، بوصفها نظرية تبحث فى شروط تحقق الدلالة على مستوى الخطابات السردية، وتقوم على المستوى الإجرائى على مستويات متعالقة تمنحها صفة النظرية المنسجمة والمتماسكة.

(*) أطروحة لنيل دكتوراه الدولة تحت إشراف الدكتور محمد مفتاح. نوقشت بكلية الآداب ـ الرباط. جامعة محمد الخامس (٩٣ ـ ١٩٩٤)، أمام لجنة من الأساتذة: أحمد اليبورى رئيسا ـ محمد مفتاح مقررا ـ عبد المجيد الذكاف عضوا ـ المصطفى شاذلى عضوا. حصلت على درجة: حسن جدا مع التوصية بالطبع.

وقد قمنا بتقسيم العمل، فى تنظيمه العام، إلى مقدمة ومدخل وإلى ثلاثة أبواب، اتخذت العناوين التالية:

ـ الباب الأول: التنظيم العام للخطاب الروائى فى (اللجنة).

ـ الباب الثانى: التركيب السردى السطحى: الفعل، الدينامية.

ـ الباب الثالث: دلالة الفضاء، دلالة الخطاب الساخر.

يتكون كل باب من ثلاثة فصول، باستثناء الباب الثالث والأخير الذى يضم فصلين. وقد مهدنا لكل فصل بتحديد نظرى مركز للمفاهيم المستثمرة، وحاولنا أن يكون التحديد إشكاليا يعتنى بطرح الأسئلة؛ مثل تحديد مفهوم التشاكل، ومسألة التحويل والعلاقة بين مستويات المسار التوليدى، وموقع الفضاء داخل النظرية السيميوطيقية وعناصر الخطاب الساخر.

قمنا فى المدخل بمناقشة القضايا العامة التى يطرحها العمل أمام الباحث فى البداية؛ حيث تناولنا مسألة اختيار الموضوع، وناقشنا الإشكال، وحددنا طبيعة متن العمل، وأشرنا إلى اللغة الواصفة التى سيعتمدها البحث قاعدة للتحليل والدراسة.

الموضوع:

لقد انبثق التفكير فى إنجاز هذا العمل من فضاء الأسئلة التى راكمها بحثنا للسلك الثالث [١] حول نص روائى عربى هو (ألف ليلة وليلتان) لهانى الراهب. كان البحث يهدف إلى تحليل كيفية اشتغال عناصر الخطاب الروائى لتوليد الدلالة. وقد اعتمدت الخلفية النظرية لهذا العمل أدوات إجرائية اتسمت بالتعدد فى اعتمادها على مفاهيم السيميوطيقا السردية؛ مثل النموذج العاملى والتحليل المقوماتى ومفاهيم الشعرية البنيوية، والسرديات مثل مفاهيم دراسة الزمن عند جينيت. أفضى هذا النهج إلى سؤالين:

ـ هل يمكن تجاوز إشكال المزج بين مفاهيم تنتمى إلى مرجعيات نظرية مختلفة على مستوى تحليل الخطاب الروائى باستثمار النظرية السيميوطيقية فى انسجامها من خلال جل مستوياتها[٢] فى تعالقها، خاصة أن هذه النظرية تقدم مستويات متكاملة تنظم داخل المسار التوليدى للنظرية، مما يسمح باقتراح صيغة لتحليل الرواية سيميوطيقيا؟

ـ كيف يمكن أن تكون النظرية منفتحة وديناميية لتحليل بعض الخصائص الفنية والشكلية المميزة للخطاب الروائى؛ مثل خطاب السخرية والهجاء الانتقادى والمفارقة اللغوية التى

تميز خطاب الرواية المحلل وتشكل جزءا من استراتيجية في الكتابة وفي تشكيل الدلالة؟

إن هذه العناصر هي التي شكلت حوافز بالنسبة إلينا لتناول هذا الموضوع، إضافة إلى عنصرين لاحظناهما من خلال معايناتنا بناء النظرية السيميوطيقية والأعمال التي أنجزت في ضوئها وبعض الدراسات النقدية حول الخطاب الروائي العربي:

- يتمثل الأول في ضرورة طرح بعض الأسئلة حول صيغ استثمار سيميوطيقا السرد في تحليل الخطاب الروائي العربي الذي يعتمد في تكوينه على عناصر متعددة؛ مثل خطاب السخرية وتفاعل الأصوات والمحاكاة الساخرة وحوار النصوص، خاصة أن الأسس النظرية والإبستمولوجية لهذه النظرية تجد جذورها في تحليل الحكاية الشعبية، مثل دراسة بروب، والدرس اللسني مثل دراسة تانيير في التركيب، إضافة إلى المنطق والرياضيات بالنسبة إلى مفاهيم مثل المربع السيميائي والتشاكل[٣]، وقد صاغت أسسها النظرية باستيحاء بنى هذه الخطابات، كما ركزت في دراستها على تحليل نصوص قصيرة مثل الحكاية الشعبية.

- يتجسد الثاني في خصائص بعض الدراسات النقدية التي تحاول وصف تحولات الخطاب الروائي العربي الفنية والشكلية، دون الانطلاق من أسس محددة لقراءة تمظهرات التعبير المحقق للجدة على مستوى بنيات الخطاب الروائي، خاصة أن كل حديث عن الرواية لاستجلاء خصائصها يقتضي التطرق إلى تحليل المكونات البنائية للخطاب والانطلاق من أسس نظرية محددة.

إن هذه العناصر هي التي حددت علاقتنا الذاتية والموضوعية بالموضوع في تحديده واختياره.

- الإشكال:

فمن هذا المنظور، حاولنا دراسة رواية (اللجنة)، وقد قادت دراستنا عناصر الإشكال العامة ممثلة:

١ - في مقاربة شكل الدلالة بصفته مسألة جوهرية، بناء على أن العنصر المركزي الذي حددته السيميوطيقا السردية موضوعا علميا لها هو شكل المحتوى[٤]، وقد اقتضى هذا العنصر تشييد المسار العلائقي الذي يقيد شكل المعنى لتحليل علمي لشكل تمظهر الدلالة وتولدها؛ لأن المسار العلائقي يتحدد بصفته وصفا لشبكة العلاقات التي تميز مكونات الخطاب.

إن العلاقات التي تميز مستويات المسار التوليدي لنظرية السيميوطيقا السردية، تبين أهمية تشييد المسار العلائقي. فالعلاقات المميزة لبنية المربع السيميائي من منظور عمودي مثل التضاد والتناقض والتداخل، تمكن من إبراز تمفصلات المقومات السياقية في علاقة بعضها وبعض. وهذه التمفصلات القائمة على الانزياحات الاختلافية تؤدي من منظور أفقي دينامي إلى نفي بعض المقومات وتأكيد بعضها الآخر؛ مما يبرز تحول الدلالة وتبلورها داخل الخطاب.

ويبرز الاهتمام بالبناء العلائقي البعد الدينامي للنظرية السيميوطيقية التي تنظر للعلاقة بوصفها إنتاجية بناء على اهتمامها بمسار العلاقات الفاعلة ضمن نسق ما. فهي تهتم بالمسار العلائقي على المستويين: المورفولوجي العميق والتركيب السطحي، مركزة على علاقة التفاعل بينهما. إن التفاعل هو الذي يخصص المستويين، وتبرزه عملية التحويل بوصفها تأويلا لعلاقات التضاد النوعي والتضاد الحرماني إلى علاقات فقد وامتلاك على مستوى التركيب العاملي، وهي علاقات قادرة على إبراز انبثاق الدلالة وتمظهرها.

٢ - إن الاهتمام بشكل الدلالة لم يمنع التحليل من الوقوف عند استجلاء الخصائص الشكلية والفنية لخطاب الرواية. إن تحليل مكونات خطاب الرواية - استنادا إلى المفاهيم الإجرائية للسيميوطيقا - أبرز أن المظاهر الخطابية الموظفة، مثل بنية المحادثة والتواريخ الزمنية المخبوطة وأسماء أعلام الأماكن وأسماء الشخصيات المرجعية وازدواجية اللغة ولعبة الخطاب الساخر ومحاكاة النصوص محاكاة ساهرة وصيغ الهجاء الانتقادي، تمثل في مجملها عناصر تمنح رواية اللجنة منزلة متميزة بين كتابات الخطاب الروائي المعاصر.

٣ - العنصر الثالث له بعد نظري وإبستمولوجي، ويضم العلاقة بين المقاربة التحليلية والإجراء النظري الذي تم استثماره. إن دراسة خطاب رواية تتميز بخاصية الخطابات المدمجة وبصور السخرية والمحاكاة الساخرة في ضوء الآليات الإجرائية للمسار التوليدي، تمثل حافزاً لطرح الأسئلة حول فعالية المنهج وإجرائيته.

منهج العمل:

إن وصف شروط تحقق الدلالة، يقتضي تحديد الأدوات الإجرائية؛ لأن الدلالة تعد على حد تعبير جريماس

تحويلا [٥]، تحويلا للغة داخل لغة أخرى. ويفترض التحويل بناء تقنيات للتحويل، وهى التى مثلتها اللغة الواصفة للسيميوطيقا السردية.

وقد استندنا فى تحديد الأدوات التى استثمرناها تحليليا على كل الأعمال التى شيدت النظرية، غير أن هناك نصوصا أساسية هى التى شكلت مرتكزات الاتجاه النظرى؛ لكونها رصدت فى تصورنا تطور النظرية وأبرزت الجهد النظرى لصياغة مستوياتها ومفاهيمها ضمن جسد متماسك، وسعت كذلك من منظور تحليلى إلى اختبار فعاليتها الإجرائية[٦]. وقد ركزت هذه الدراسات على مفاهيم أساسية بالنسبة إلى النظرية؛ مثل العلاقة والحالة السردية فى مرحلة أولى ومفهوم التسريد الذى ركز على العملية. إن التسريد (Narrativisation) القائم على العمليات مثل النفى والتأكيد، يحيل إلى الدينامية التى تتمحور على مستوى البنية الأولية وتخترق التركيب السردى أيضا من خلال جدلية العوامل فى علاقتها بالبرامج السردية. كما انتهت إلى تحديد ما يمكن الاصطلاح عليه «بالنظرية المعيار» للسيميوطيقا السردية ممثلة فى «المسار التوليدى» [٧] (Parcours generatif) الذى يشكل النموذج المنظم لمستويات النظرية؛ من مستوى مفهومى قائم على العلاقات والعمليات إلى مستوى تركيبى قائم على الفعل التركيبى (Faire syn-taxique) إلى مستوى قائم على الصوغ الخطابى، مع مراعاة علاقات التوازى بين العملية والفعل من خلال مفهوم التحويل.

كما اعتمدنا على الدراسات الشارحة مثل دراسات بتيتو، والقارئة قراءة نقدية وإبستمولوجية للنظرية مثل دراسة ريكور، والدراسات التطبيقية والتحليلية مثل دراسات كورتيس [٨].

وقد أفضى هذا الاختيار المنهجى إلى تحديد توجهات البحث:

١ - إن الاعتماد على السيميوطيقا السردية جعل البحث يهتم بشكل المعنى (Forme du sens) وشروط تبلور وتحقق الدلالة. إن وصف خطاب رواية (اللجنة) فى ضوء مستويات المسار التوليدى، يسمح بتحليل المقومات الناتجة عن تحليل مكونات الخطاب الروائى. ويفضى تراكم هذه المقومات إلى قراءة شكل الدلالة بالمفهوم السيميوطيقى، ويتمثل فى تشييدها بوصفها معنى متمفصلا (Sens articulé)؛ أى قائما على العلاقات الاختلافية، انطلاقا من علاقة الانزياح الاختلافى المميزة للبنية الأولية إلى تمظهراتها على مستوى التركيب السردى؛ حيث يصبح التركيب مجالا لتجابه العوامل فى علاقتها بالمواضيع الحاملة لقيم ثمينة.

٢ - إن استناد التحليل إلى المنهج السيميوطيقى برمته، قادنا إلى محاولة القيام بتحليل شامل من الناحية المنهجية؛ حيث حللنا خطاب الرواية فى ضوء النموذج العام لسيميوطيقا السرد، محاولين استقصاء ما يتيحه النموذج لتحليل المكونات، بما فى ذلك ما كان يحلل فى ضوء شعرية المحكى أو السرديات أو الفينومينولوجيا، مثل الزمن عند جيرار جينيت[٩] أو المكان عند باشلار[١٠]، وقد اتضح ذلك من خلال تحديد السيميوطيقا لمفهومى القول أو القول المقول وعملية القول المقولة.

- المتن:

إن هذا الاختيار المنهجى قد حدد عنصرا آخر من عناصر البحث هو المتن، وتمثل فى متن موحد هو رواية (اللجنة)، وقد استدعت ذلك المتطلبات المنهجية والنظرية التالية:

١ - إن استثمار المسار التوليدى برمته يقتضى تحديد متن موحد مثل رواية (اللجنة). فالمتن الموحد يتيح أولا تحقيق الشمولية النظرية والمنهجية بتحليل خطاب الرواية فى ضوء المستويات الأساسية:

- المكون المورفولوجى (العلاقات والعمليات).

- التركيب السردى (العوامل والأفعال).

- التركيب الخطابى: الصوغ الخطابى لعناصر البنيات السيميائية - السردية.

- المستوى القيمى: يحيل إلى القيم السوسيوثقافية المرتبطة بمرجعية القيم، ولا يشكل نوعا من التجزئ فى التطبيق الذى يستند إلى تحليل مجموعة مكونات بنائية فى ضوء مفهوم واحد، وهو ما يمكن أن يفرضه تعدد عناصر المتن.

٢ - إن المتن الموحد يسمح بتحقيق هدف جوهرى هو التحليل الشامل والتفصيلى إلى جانب البناء العام لكل مكونات الخطاب الروائى؛ حيث ينظر إلى الخطاب فى أفقيته محللاً العلاقة بين المقاطع والمسارات التصويرية والأقوال. وقد اتضح ذلك فى التحليل التفصيلى لتشاكلات الخطاب التى تبرز توالد

المقاطع الخطابية لتخصيص التشاكل العام. إن هذا الإجراء لا يهتم فقط بالبناء العام، لكنه يلم بالجزئي وبتفاصيل الخطاب التي تكون وظيفية على مستوى الدلالة. ويحقق هذا التحليل مقاربة شكل الدلالة، كما يسهم في وصف سمات الخطاب الفنية والشكلية.

٣ ـ إن استثمار مستويات النظرية في شموليتها بما تقدمه من مفاهيم إجرائية يساعد ـ على المستوى الإبستمولوجي ـ على طرح الأسئلة حول الفعالية الإجرائية للنماذج التي تقدمها، ومدى شموليتها لوصف العينات وخصائص النصوص ومكوناتها.

يمكن أن نلاحظ، بناء على هذه العناصر، أن اختيار رواية (اللجنة) باعتبارها متنا يصبح ملائما ويستجيب لضرورة منهجية.

الباب الأول:

التنظيم العام للخطاب الروائي

أما الباب الأول، فقد خصصناه للتنظيم العام للخطاب الروائي، ووزعنا عناصره على ثلاثة فصول:

ـ انصب الاهتمام في الفصل الأول على التقطيع. افتتحنا هذا الفصل بالتساؤل عن جدوى التقطيع لأنه من الإجراءات السيميوطيقية الممكنة، وقد ارتأينا وظيفيته؛ حيث ميزنا بين التقطيع الطبيعي الذي رسمه عامل التواصل لخطاب الرواية، و التقطيع القابل للتشييد اعتمادا على التعالق بين المقاطع، وهو التقطيع الذي يعد إجرائيا على المستوى المنهجي؛ لأنه مكن من بناء ثلاثة مواقع طبولوجية تختزل الفصول الستة التي حددها عامل التواصل، وهي مقاطع لاتتوخى تنظيم الخطاب وحسب، لكنها تلتحم مع دلالة الخطاب؛ حيث يرتبط كل مقطع بمقوم سياقي عام ومنسجم.

ـ وقمنا في الفصل الثاني بتحليل الخطاب السردي على مستوى مكوناته ووظائفه الدلالية والإقناعية.

ـ مهدنا لهذا الفصل بتحديد نظري لمفهوم الخطاب عند سيميوطيقا السرد بوصفه مبدأ منظما. يتخذ مفهوم الخطاب تحديدا إجرائيا يوافق التصور العام للمسار التوليدي للنظرية؛ حيث يمثل الخطاب (Discours) نتيجة التحويل الذي تخضع له البنيات السيميائية السردية بواسطة عملية الصوغ الخطابي.

وقد انصب الاهتمام تحليليا ـ استنادا إلى انسجام المفاهيم ـ على ما اصطلحت عليه السيميوطيقا السردية بعملية القول المقولة في مقابل القول، أي القول المقول. وحللنا في إطار هذا الفصل مجموعة عناصر:

ـ العنصر التحليلي الأول، وقفنا فيه عند الحكاية من خلال مفهومين: حكاية الأفعال والحكاية العميقة، مبرزين منظومة الأفعال في التجلي السطحي لها دون تركيب الأفعال والتحولات.

ـ العنصر التحليلي الثاني، عرضنا فيه لأثر الزمنية من خلال مفهوم التجذير التاريخي، ويتحقق على مستوى الخطاب بدمج عملية القول لنوعين من المعينات:

ـ التبونيمات أو أسماء الأماكن والوحدات الدالة على المكان.

ـ المزمنات Chrononymes، وتشير إلى كل الوحدات التي تفيد الزمن بإشارتها إلى مدة زمنية.

يحقق التجذير التاريخي وظيفتين:

ـ تكمن الأولى في تجذير (An-crage) خطاب الرواية زمانيا ومكانيا.

ـ تكمن الثانية في تشكيل سمات سياق سوسيوثقافي يضيف أثر الحقيقة على خطاب رواية (اللجنة).

ـ أما العنصر التحليلي الثالث، فقد انصب على دراسة عوامل التواصل. ميزنا فيه عوامل التواصل التي تسهم في الخطاب من عوامل السرد الفاعلة. وتطرقنا لمفاهيم القائل وعامل التواصل ومفهوم التفويض.

لاحظنا في ضوء هذا العنصر أن الوجود السيميوطيقي لعامل التواصل يتعدد من خلال مقولة الضمير الشخصي ويؤشر على وظائف:

ـ منها ما يتعلق بإنجاز الأقوال.

ـ يتأطر بوصفه عاملا لعملية القول وعاملا للقول وعاملا من عوامل السرد.

ـ يقطع بالوظيفة التوجيهية.

إن مظاهر هذا الاختيار السردي تجعل منه جزءا من استراتيجية خطاب الرواية في إنجاح عقد إخفاء الحقيقة، الرامي إلى إقناع عامل التواصل الثابت بأثر الحقيقة في ما يقدمه من فضاء متخيل.

عرضنا في العنصر الرابع لتحليل اللا اندماج الزمني. وينجم على مستوى الخطاب عن محو معين ـ الآن ـ الدال على زمن عملية القول لتحديد لا ـ الآن من خلال معينات زمنية مضبوطة ومحددة (الستينيات) [كذا ـ المحرر] ومعينات خطابية لها دلالة زمنية .

- يحقق اللا - اندماج الزمنى وظيفة دلالية تتمثل فى تشكيل زمن لا مندمج يتسم بالإشراق فى علاقته الاختلافية بدلالة الاندثار التى تميز زمن عملية القول.

- إن إدراج اللا - اندماج الزمنى داخل الخطاب لمعينات زمنية تتحدد بوصفها ضوابط زمانية ومكانية وتاريخية، يؤسس علة مستوى خطاب الرواية أثر «الزمن الموضوعى».

وقد تركز الاهتمام على بنية التفاعل، وتستند على العقد المقالى أو عقد إخفاء الحقيقة الذى يرتبط بالبعد الإدراكى بوصفه نمواً وتوسيعاً للمعرفة بين عاملى التواصل حول الخطاب وآلياته فى الإقناع.

يهدف العقد المقالى إلى تأسيس اتفاق ائتمانى بين القائل والمقول - له حول نظام إضفاء الحقيقة على الخطاب. وانخراط طرفى التواصل يعنى أن عقد إخفاء الحقيقة يتوقف على الإسهام الاقتضائى للعاملين من خلال فعليهما الإدراكيين:

- يتمثل الأول فى الفعل الإقناعى، وينبنى على تكوين الاعتقاد بحقيقة الخطاب.

- أما الثانى ، فيتمثل فى الفعل التأويلى الذى ينجزه عامل التواصل الثانى للإقرار بهذه الحقيقة والاعتقاد فيها:

- إن السؤال الجوهرى بالنسبة إلى نظامى الحقيقة هو: كيف يشتغل القائل ليظهر خطابه متسما بالحقيقة؟

وقد حللنا فى ضوء بنية التفاعل والعقد المقالى هذه العناصر:

- يتعلق الأول بالوجود السيميوطيقى لعامل التواصل الثانى. وقد عملنا على تشييد وجوده السيميوطيقى من خلال الروابط التشاكلية والأقوال التى تنبهه والتى تتضمن سمات حوله، وأشكال استحضاره من طرف عامل التواصل، وتعد بمثابة تمثيلات تصويرية. وقد أبرزته بوصفه عاملا متميزا بالجماعية ومقتسما لقيمة المعرفة مع عامل التواصل الأول، ويعد محط اهتمام بالنسبة إليه، لذلك يكون ملزما بإنجاز الفعل التأويلى.

- أما الثانى ، فعرضنا فيه لآلية اللا - اندماج المقالى التى يعمل بواسطتها عامل التواصل على محو العناصر الأساسية المؤسسة للقول، وإحلال تحقيق مقالى ثان، مما يفضى مقاليا إلى بنية محادثة تربط بين ممثلين فى حالة تفاعل لغوى هما المتحدث والمتحدث إليه. وقد تم تحليلها فى ضوء عناصر التأطير والعناصر المؤطرة. وأبرز التحليل أنها تؤدى وظائف على مستوى الخطاب الروائى:

- تتعلق الأولى بتكون مسار الدلالة: تعد بنية المحادثة تمثيلا لصوتين، صوت «اللجنة» المجسدة لقيم اللا - سرور، وصوت المتحدث - إليه الذى يحمل سمات المثقف ويرغب فى المعرفة، وفى قيم تحدد جهة السرور، مما يجعل العلاقة بين الصوتين قائمة على المواجهة.

- تتعلق الثانية بالإقناع بظاهر الحقيقة: إن انخراط ممثلى السرد فى بنية المحادثة وتقاطع عامل بنية المحادثة وعامل القول، يجعل إرادة الحقيقة تصبح فى مقام موضوع القيمة فى الخطاب، مما يؤسس معنى أثر الحقيقة.

أما العنصر الثالث، فقدمنا فيه تركيبا لعناصر البعد الإدراكى للخطاب؛ حيث لاحظنا أن عامل التواصل يعتمد على إجراء التسخير الخطابى القائم على الموجهات التفعيلية التى تجعل من خطاب الرواية فضاء إدراكيا يشمل مجموعة من الآليات الخطابية مثل اللا - اندماج المقالى والعقد القيمى والتجذير التاريخى. وتندرج هذه الآليات ضمن مسار عامل التواصل فى الإقناع. ويقابله الفعل التأويلى القائم على الموجهات المعرفية مثل التمييز، أى التمييز داخل الخطاب بين سمات نظام إخفاء الحقيقة.

انصب الاهتمام فى الفصل الثالث على التشاكلات الدلالية للخطاب الروائى. ركزنا فى البداية على تحديده النظرى على مستوى طبيعته والآليات التى يستند إليها والمستوى التحليلى الذى يتأطر ضمنه:

- يتحدد التشاكل بصفته تراكما لمقومات سياقية متعالقة تفضى إلى قراءة متشاكلة.

- يرتبط على مستوى عام بالتحليل الدلالى والانسجام.

- ويهدف إلى إبراز انسجام الخطاب وإلى الوقوف عند توالده؛ ذلك أن الخطاب يحدد إطارا متشاكلا تنمو فى ضوئه مقاطع الخطاب الأخرى.

وقد سمح المفهوم فى ضوء هذه العناصر بتحديد تشاكل أولى؛ هو تشاكل العامل الجماعى وتشاكلات تابعة، مثل الجماعية والسرية وغرابة «اللجنة» وتشاكل القهر بوصفها تشاكلات للخطاب الروائى.

الباب الثاني:

التركيب السردي السطحي، الفعل، الدينامية .

أما الباب الثاني، فقد انصب فيه الاهتمام على التركيب السردي السطحي. ويهدف إلى تحليل مكون عوامل السرد من خلال المسار السردي للعامل ــ الذات الذي يتمفصل إلى مكونين جزئيين:

ــ البرنامج السردي.

ــ البرنامج «الجهي».

إن إضاءة هذه العناصر لمسار العامل ــ الذات وللقيم الثمينة التي يرغب فيها ولعلاقة التعاقد والجدلية والمجابهة بالعوامل الأخرى، يجعلها تسهم في تشييد مقولات دلالية يفضي تراكمها إلى تشييد دلالة خطاب الرواية في تولدها اعتمادا على هذه العلاقات.

ــ وقد أبرزنا في الفصل الأول أهمية التعالق بين البنية الأولية للدلالة والتركيب السردي، وقد شكل مفهوم التحويل مدخلا لإبراز هذا التعالق؛ حيث يتم تأويل العلاقات الدينامية المميزة للبنية الأولية تركيبيا من خلال أفعال العوامل.

ــ وقمنا في الفصل الثاني بتحليل بنية الممثلين على مستوى الخطاب في ضوء مفاهيم المستوى الخطابي، ومن بينها الصور والمسارات التصويرية التي يجمع بينها التصويري في علاقته بـ«التيماتيكي». ويرجع ذلك إلى العلاقة بين السردي والخطابي، فهي علاقة تمفصل؛ فالممثل، بصفته صورة خطابية، يمكن أن ينجز دورا تيماتيكيا، لكنه ينجز أيضا دورا عامليا تركيبيا.

وقد حددنا بنية تركيبية تشمل عامل التواصل بصفته عامل ــ ذات، يخضع في البداية لتسخير قسري ولإنجاز برامج سردية مساعدة، تفضي إلى بناء موضوع ــ القيمة على محور الرغبة، وهو فهم وتحليل السياق السوسيوثقافي، وهو موضوع إدراكي يحمل قيما معرفية وسياسية وثقافية.

إن علاقة العامل ــ الذات بالموضوع تسهم في تفعيل البرنامج الجهي الرامي إلى الحصول على قيم الجهة. غير أن قيمة القدرة التي ترتبط بمكون التأهيل تشكل فضاء لتنازع العاملين: عامل الفعل وعامل «اللجنة»، مما يفضي تركيبيا إلى:

ــ التأهيل السلبي.

ــ الإنجاز السلبي.

وهي وضعية تركيبية تفصح عن بنية الجدل في خطاب الرواية، فالحكاية لا تقدم حكاية مسار واحد، ولكنها تقدم حكاية مسارين سرديين متعالقين: مسار العامل ــ الذات ومسار العامل ــ المضاد الذي ينمو بشكل محايث لمسار العامل الأول ويتفاعل معه من منظور علاقة المواجهة، وهو ما يحيل إلى صيرورة دينامية مميزة للتركيب.

إن التركيب السردي يحيل إلى مقولات دلالية وقيمية تتمثل من فشل مسار العامل ــ الذات ونجاح مسار اللجنة، وهيمنة قيم اللا ـ سرور.

الباب الثالث:

دلالة الفضاء، دلالة الخطاب الساخر.

أما الباب الثالث، فقد خصصناه لدراسة عنصري الفضاء المكاني والخطاب الساخر:

ــ قمنا في الفصل الأول بتحليل منظومة الفضاء المكاني. ويمكن تحليل عناصر اللغة المكانية (Langage Spatial) في ضوء مفهوم التفضية (Spatialisation) الذي ينظم هذه المكونات، ويتمفصل إلى إجراءين:

ــ إجراء الموقعة المكانية: يهدف إلى الوقوف عند المواقع المكانية المكونة للمنظومة المركبية للمكان من خلال تحليل الصور. إن هذه المواقع (مقر اللجنة، المسكن) تحقق تفضية الخطاب بتجذيره مكانيا من جهة، كما أنها تمثل شبكة من الصور التي تحايثها قيم دلالية وسوسيوثقافية.

ــ إجراء البرمجة المكانية: ويهدف إلى تحليل المظهر الدينامي للفضاء الذي يمثله الفعل التركيبي؛ حيث يمكن إبراز العلاقة بين الفضاءات التي وزعها عامل التواصل والبرامج السردية.

أما الفصل الثاني من هذا الباب الأخير، فقد وقفنا فيه عند الخطاب الساخر لتحليل مكوناته والآليات التي يستند إليها للتجلي على مستوى خطاب الرواية. وحاولنا، في هذا السياق، اقتراح عناصر نظرية لتحليل السخرية في ضوء المفاهيم السيميوطيقية؛ مثل التسخير والبعد الإدراكي القائم على الإقناع والتأويل من طرف عناصر التواصل ومفهوم العوامل والظهور والكينونة.

وقد نظرنا إلى السخرية بوصفها فعلا لغويا يتحدد على مستوى البعد الإدراكي للخطاب الذي يرتبط بالتسخير وبالنشاط الإدراكي التأويلي.

وقد حاول التحليل، بعد ذلك، إبراز الآليات التي ينتظم بواسطتها تحقق السخرية، وتمثلت في المفارقة اللغوية وآلية التهجين وآلية الكلمات الموسومة والوصف الكاريكاتوري للشخصيات وآلية الهجاء الانتقادي والمحاكاة الساخرة.

إن ارتباط السخرية باللغة وبمكون الحوارية وبالممثلين وغيرها من العناصر، يجعل منها مكونا من مكونات خطاب الرواية.

تشير هذه العناصر إلى أن التسخير الخطابى يعد خاصية أساسية فى الرواية. ينخرط عامل التواصل فى فعل إقناعي؛ يجعل من رواية (اللجنة) فضاء لابتداع الآليات الخطابية. تؤدى هذه الآليات الخطابية بما تحيل إليه من «آثار معنى» الحقيقة إلى بناء نظير الحقيقة، يعمل من خلاله الخطاب - استنادا إلى علائقه السيميوطيقية والفنية - على إنتاج آثار معنى الحقيقة، وهي كفيلة بإضفاء بعد الحقيقة على خطاب الرواية.

الهوامش :

١ - بحث لنيل دكتوراه السلك الثالث، باريس 1995,III. تحليل رواية ألف ليلة وليلتان لهانى الراهب.

٢ - كما يتضح ذلك فى مكونات المسار التوليدى انظر:

NEF (Fréderic) "Le contrat énonciatif de la grammaire narrative à l'énonciatian" in Structures élementaires de la signification Ed. complexe, P.U.F, Paris, 1976.

٣ - انظر:

GREIMAS (A.J). Sémantique Structurale, Larousse, 1966 .p. 18 - 28, 69, 179 - 189.

٤ - انظر:

GREIMAS (A.J), Sémantique Structurale, op , cit, p. 26.

٥ - انظر:

GREIMAS (A.J) Du sens, Ed. Seuil, Paris, 1970.p. 13.

٦ - وتمثلت أساسا فى: علم الدلالة البنيوى (1966)، فى المعنى (1970)، موبسان (1976)، (1979)، (1986)، معجم السيميوطيقا (1979).

٧ - انظر:

GREIMAS (A.J), COURTES (J). Sémiotique. dictionnaire raisonné, de la théorie du langage. Ed. Hachette, 1979 .p. 157.

٨ - مثل هذه الأعمال:

- RICOEUR (Raul) "la grammaire nartive de Greimas" in Actes sémiotiques, II, 15, 1980 .

- COURTES (Joseph). Intraduction à la Sémiotique Narrative et Discursive, Hachette, 1976

٩ - GENETTE (Gerard). Figures III, Ed. Seuil, 1972.

١٠ - BACHELARD (Gaston). la Poétique de l'espace, P.U.F. Paris, 1983.

العودة إلى شوقى

أو بعد خمسين عاماً

تأليف : عرفان شهيد
عرض : أحمد طاهر حسنين

حظى شوقى وشعره منذ كان وحتى اليوم، باهتمام من نوع خاص، شأنه فى ذلك شأن كل شعراء العربية الكبار، وبمقدار الاهتمام انداحت دائرة الرأى والرأى الآخر، واتسعت تبعاً لذلك رقعة التقييم لتمتد إلى كل شئ ولتشمل بدورها كل شئ؛ سواء فى حياة الرجل أو فى شعره.

وحين يذكر شوقى، يسارع إلى الذهن عدد من التصورات التى أفرزتها التقاليد الأدبية، فإذا جاء باحث وأوضح لنا أن الحقائق المدعومة هى غير تلك التصورات، أدركنا للتو واللحظة قيمة هذا الباحث، وبالتالى قيمة المؤلف الذى يعرض فيه أفكاره.

ومن هنا، يجئ تقديرنا كبيراً لعرفان شهيد، الباحث الناقد والمؤرخ الأدبى الكبير، وكذلك اهتمامنا بكتابه القيم (العودة إلى شوقى أو بعد خمسين عاماً)، وهو كتاب طبع فى بيروت (الأهلية للنشر والتوزيع) سنة ١٩٨٦، ويقع فى ٦٠١ صفحة من القطع المتوسط، وقد أهداه إلى جلالة السلطان قابوس بن سعيد، سلطان عمان المعظم.

وقد دفعنى إلى كتابة عرض لهذا الكتاب أمران ملحان وأساسيان: الأول هو أن نسخ هذا الكتاب قد امتدت إليها اليد الآثمة حيث أحرقت دار النشر فى بداية ألدورادو، فى بيروت الحمراء، وأيضا لعلمى بأن المؤلف إنما يعتزم هذه الأيام إصدار طبعة جديدة، وقد يروقه - وهو واسع العقل والصدر معا - أن يرى كتابه من خلال عدسات الآخرين.

هدف الكاتب واضح من المقدمة، ويتحدد فى إعادة النظر فى تقويم شعر شوقى فى إطار الشعر الحديث وشعر العمود العربى كله، مع استكشاف بعض الأبعاد لشعره ومكانه فى الأدب المقارن.

وسوف نرى - من خلال هذا العرض - كيف كان المؤلف أمينا مع نفسه ومع قرائه، حيث وفى بتوضيح هذا الهدف متعدد الاتجاهات.

فى ثنايا العرض، نجد الباحث ينوع فى عدد من الألقاب يخلعها على شوقى، وهى جميعها تثير الانتباه، فهو يقول عنه إنه:

إمام مدرسة الإحياء الشعرى، رائد شعر عصر الإحياء، إمام المجددين، شاعر القصر، كاتب القصر ومستشاره، شاعر البحر، شاعر التراث، شاعر الإسلام، شاعر الخلافة، شاعر الأسر المالكة (العثمانية، العلوية، الهاشمية)، شاعر البحر الأبيض المتوسط، شاعر حضارات البحر الأبيض المتوسط، شاعر ملحمة الإسلام الخالدة، تاج عصر العمود العربى الإسلامى كله، شاعر التراث الكبير فى الشعر العربى، سندباد الشعر العربى كله.

على هذا النحو المتدفق الذى اقترحته المعايشة الكاملة والعميقة للدراسة قيد العرض، راح المؤلف - فى مقدمته للكتاب - يخلع كل هذه الألقاب على «أحمد شوقى»، وهى ليست جوفاء، لأن لها مصداقاً دال عليه المؤلف فى كل مرة، وبأكثر من طريق.

الكتاب جديد فى التناول، ليس فقط من خلال ترتيب الأبواب والفصول، ولكن أيضا فيما يختص بطريقة العرض والمناقشة التى يحس القارئ معها أنه مع ضيف خفيف الظل يعرض عليه وجهة نظره بتؤدة ورفق، وإذا ما عرض ذكر ناقد أو باحث أو وجهة نظر تخالف، فإنك تجد الضيف على عادته رقة وتهذيبا، يقوم بعرض وجهة نظره بأدب ولطف ملحوظين. وهذه سمة من سمات الباحث القدير والمتمكن. وتجئ أبواب الكتاب على النحو التالى:

١ - العواصف.
٢ - دور التهيؤ والاستعداد.
٣ - الأدوار الثلاثة.
٤ - رأس شعراء عصر الإحياء.
٥ - مسرح شوقى.
٦ - شاعر العمود الإسلامى الأول.
٧ - نثر شوقى.
٨ - شاعر الطبيعة.
٩ - شاعر التاريخ.

تتلو ذلك مصادر البحث، وأهم المراجع، ثم كشاف تفصيلي بأسماء الأعلام.

للوهلة الأولى قد يظن قارئ هذه الأبواب بعد بعضها عن بعض، ولكن الحقيقة غير ذلك تماما، فالأبواب مرتبطة عضويا وفكريا إلى حد كبير، وبمعايشة الباحث من خلال كتابه، أكاد ألحظ ظاهرة لعله يتميز بها، هي حرصه على سمتين أساسيتين في آن:

الأولى: سمة المعيارية، وتتمثل في محاصرته للظاهرة الأدبية من كل جوانبها وأبعادها، قد يذكرها في موضع ولكنه ما يلبث أن يعود إليها، لا ليكررها ولكن ليضيف إليها بعداً جديداً، وربما كان ذلك سببا في وجود السمة الأخرى، وهي ما يمكن أن يطلق عليها، بنائية أو تراكمية المعرفة، فالباحث على هذا حريص غاية الحرص على الاستقصاء والإضاءة دوماً لما يقول.

أكتفي هنا فقط بمثال على هذه الظاهرة، وهي أنه بعد أن أورد جوانب تفوق شوقي في فصلين سابقين - على الفصل السادس - نجده في الباب السادس يقول:

«وهذا الفصل لا يعاد فيه ما قيل بتفصيل في الفصلين السابقين، ولكن يجمع فيه بإجمال وتركيز وتعداد سريع، ما تفرق في هذين الفصلين، ويعرض في إطار جديد ومن منظور جديد» (ص ٣٨٦).

وبالمثل، فعل في صفحة ٤٠٦ حيث أورد ملحقا عن عمود الشعر، ثم عقب بقوله: إنه تفصيل وإضافة لما أجمل في الفصل السابق.

ولن نغرى بعرض ملاحظتنا على الكاتب وكتابه؛ إذ الهدف الأساسي هنا هو أن أعرض أولا جهد المؤلف كما يتضح من هذا الكتاب، ثم أتبع ذلك عدداً من الملاحظات التي اقترحتها القراءة المتأنية للكتاب.

في تسميته الباب الأول بالعواصف، يقصد إلى محاولات النقد الجائر التي انهالت على شوقي منذ سنة ١٨٩٠؛ حيث بدأت بالموقف المزدوج حياله من قبل الخديوي توفيق الذي لم يرض تماما عن مسرحية (على بك الكبير) ولم يتفهم مغزاها الحقيقي، ثم توالت عاصفة أخرى كان مصدرها اثنان من المحافظين هما: محمد المويلحي، وإبراهيم اليازجي.

بعدها نعم شوقي بهدوء، على ما يقارب عشرين سنة، إلى أن نفي وعاد من منفاه، فكانت الكارثة الكبرى أو أعنف العواصف، هبت عليه من ثلاثة تسلحوا بالآداب الأوروبية: عباس محمود العقاد بالتراث الإنجليزي، وطه حسين بالتراث الفرنسي، وميخائيل نعيمة بالتراث الروسي، وبدأوا يدعون لمذهب جديد في الأدب العربي على أنقاض المذاهب الأخرى السائدة، وبالطبع كان منها شوقي.

العقاد بدأ هجومه مع زميليه المازني وشكري من منبر (الديوان) أول كتاب نقدي متطور في العصر الحديث، وطه حسين من الجامعة، وميخائيل نعيمة مؤلف (الغربال) من المهجر الأمريكي، والثلاثة كان لهم صوت مسموع في كل الأجواء.

وبظهور (الديوان) و(الغربال)، ضمت الحركة الرومانسية الجديدة جناحيها في المشرق والمغرب، في محاولة لضرب شاعرية شوقي في مقتل.

ولم تكن العواصف تثار فقط لأن «شوقي، حي»، فحتى بعد وفاته، ظلت العواصف هوجاء، وكان الهجوم أكثر شراسة. وبرغم وجود بعض المعتدلين أو حتى الذين قد اعتدلوا بعد تحيزهم ضده، فإن دفاعهم لم يكن مؤثرا لأنه لم يكن في كتب مثل (الديوان) أو (الغربال). هكذا يقرر المؤلف.

وقد أقف للحظة لأحاور الكاتب هنا حول هذا التفسير، حيث أرى من كتبوا رداً على النقد الجائر، قد نشروه في الصحف اليومية، وهذا في رأيي كان متنفساً أوسع بل أكثر تأثيرا، خاصة أن الصحف تقرؤها الأكثرية وليس فقط فئة المثقفين ممن يقتنون أو يطلعون على (الديوان) أو (الغربال). ومن هنا فقد أرى سببا آخر في غلبة المهاجمين على المدافعين عن شوقي، هو علو باع الأولين، حيث كانت كلمتهم- كما يقرر المؤلف نفسه - مسموعة أكثر.

المؤلف كذلك يرتب على ما ذهب إليه خاصا بهذه النقطة، أن صورة شوقي قد اضطربت واختلت مكانته عند مؤرخي الآداب العربية، ولست أرى أن هذا هو الحال، فلقد ظل شوقي وآثاره: الشعرية والنثرية والمسرحية محفورة في وجدان الكثيرين من المعاصرين له وحتى الحاقدين عليه.

وإذا كانت فئة قد ظلمته، فإن فئات قد انتصرت له، تشهد بذلك المؤلفات الكثيرة التي أنصفته ولاتزال، ومنها بالطبع ما بين أيدينا الآن في كتاب عرفان شهيد.

وإذا كان كتاب العقاد (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)، قد أثر سلبا تجاه شوقي، فإن الذي عدل كفة الميزان إيجابا لصالحه، ما كتبه شوقي ضيف،

وهو الذى ربى أجيالا فى الجامعة على حب شوقى وإنصافه.

ونحن مع الكاتب فى تأييده عدداً من القضايا هنا أبرزها أن شوقى قد حمل لواء الإحياء ولواء التجديد فى الشعر العربى حوالى أربعين سنة، وأن تجديده تجديد تطور وليس تجديد ثورة، بل إنه قد ظهر على أفقين ككوكب الفجر الجديد: الأفق الرومانسى/ الوجدانى؛ حيث تفجرت الغنائيـة والوجـدانيـة لديه، والأفق المسرحى، الذى سّد من خلاله فجوة كانت موحشة فى تاريخ الشعر العربى دون جدال.

فى الباب الثانى من الكتاب، يعرض المؤلف لدور التهيؤ والاستعداد لما أسماه الظاهرة الشوقية، حيث راح يستعرض المكونات والمؤثرات والعوامل الفعّالة والتيارات التى أثرت فى موهبته حتى قبل ظهوره كشاعر العزيز وهو هنا عباس حلمى.

ويتجلى هنا تواضع الكاتب الذى ينبغى علينا أن نسجله له، وذلك إذ يشير إلى أن كل ذلك لايفسر الظاهرة الشوقية لأنها عبقرية.

ويعرض الباب لارتباط شوقى بالقصر ومعرفته اللغة التركية، وكذا أثر المدارس المصرية والجامعات الفرنسية عليه، ومما يحسب للباحث هنا أنه فى عرضه هذه العوامل والمؤثرات، لايقف عند حد تعدادها، ولكنه يذهب إلى أبعد من ذلك؛ حيث يذكر بعد كل عامل منها، النتائج المترتبة عليها، وهذا إجراء يريح القارئ ويطلعه على أبعاد الظاهرة فى شمولية ووضوح.

أما الأدوار التى مرّ بها شوقى، فيصنفها الباب الثالث فى مراحل زمنية محددة، ١٨٨٣ ـ ١٩١٤ دور شوقى بوصفه شاعر القصر فى القاهرة، ١٩١٤ ـ ١٩١٩ دوره فى المنفى فى برشلونة بإسبانيا، ١٩٢٠ ـ ١٩٣٢، خروجه من قفص القصر الذهبى إلى كرمة ابن هانئ أولا بالمطرية ثم بالجيزة.

وعلى خلاف مايثبته البعض من مسلكيات مردّها إلى سيطرة فكرة النشوء والارتقاء، وأن الأديب ينشأ ضعيفا ثم يقوى، يحاول الباحث هنا مناقشة الأمور بجلاء ووضوح أكثر؛ حيث يثبت لشوقى فى الدور الأول أنه لم يكن مادحاً متملقا كما يشاع عنه، لأن ثمة وثيقتين تفصحان أولا عن دوره بوصفه مفكرا ومصلحا اجتماعيا وسياسيا (شيطان بنتاءور)، ثم عن مكانه ووظيفته الحقيقية فى القصر، وهى التى تنعكس فى أثره الباقى «أعمالى فى المؤتمر».

يروح المؤلف ليعدد لنا دلائل كثيرة على مايقول، منها أنه فى هذه النشأة لم يقتصر شعره على المدح فحسب، بل أنتج الهمزية التاريخية، الهمزية الشعرية، الخطابات، البائية العثمانية (ملحمُة)، قصيدة الحج، نهج البردة، الأندلس الجديدة، والنيل، وغيرها.

كما أنه نظم فى قطاعات شعرية أخرى، وطوّر اتجاهات مثل: شعر الأطفال، وحكايات الشعر السياسى والشعر الوطنى، وشعر الحضارات، وشعر الطبيعة فى البحر والماء، بل شعر الفنون.

وكذلك فقد كتب ـ فى هذا الطور أيضا ـ متواليةفرعونية فى الفترة ١٨٩٧ ـ ١٩٠٢ هى: عذراء الهند/ لادياس/ دل وتيمان/ شيطان بنتاءور.

ونكتفى بالإشارة إلى هذا الطور، لنسجل تقديرنا لطريقة الكاتب فى عرضه الظواهر الأدبية المتعلقة بشوقى، بل يؤكد غيرته على الدفاع عنه بطريقة موضوعية تؤيدها الأدلة والبراهين وهما ظاهرتان لايتسع المقام هنا للتدليل عليهما.

ويخلص المؤلف من ذلك إلى تخصيص باب بأكمله بعنوان «رأس شعراء عصر الإحياء»، وهو الباب الرابع فى الكتاب.

وفيه يبدأ بعقد مقارنة بين شوقى والبارودى مورداً عدداً من نقاط التشابه بينهما، وأهمها أن كليهما لم يكن عربيا صميما ولامصريا صميما، ومن هنا كان الإسلام هو القاسم المشترك الذى يضمهما، بل إنه كان أقوى لديهما من العروبة، ويخلص من ذلك إلى الفرق الحاسم بينهما؛ حيث ظل البارودى محاكيا القدماء كما ظلت موسيقى شعره عسكرية، على حين أن شوقى قد انطلق إلى التجديد، إلى جانب كونه الموسيقار الكبير بين شعراء العمود كله، يعرف كيف يوزع أدواته بل ألحانه كذلك، حسب الموقف والسياق أو الخطاب الشعرى من حيث هو كلّ.

أضف إلى ذلك، انفتاح شوقى على الغرب، مما كان يمثل عاملا فعالا فى ترجيح كفته على كل العموديين ومنهم البارودى بالطبع.

ويستمر المؤلف فى هذا الباب فيستعرض تحامل العقاد على شوقى، ربما من أجل الرغبة فى الانتصار لحركة التجديد التى تزعمها مع زميليه شكرى والمازنى، ولكن المؤلف يكشف عن هذا التحامل، مؤكداً أن شوقى ـ عكس مايقوله العقاد ـ قد سبق إلى التجديد؛ سواء فى شعره الملحمى أو أرجوزته عن دول العرب وعظماء الإسلام، وهى فى

الواقع عرض للموكب الرائع الذى تمثله حركة التاريخ الإسلامى من عصر البعثة إلى عهد الفاطميين، ثم إن التجديد يتجلى كذلك فى شعر شوقى الذى أبدعه فى موضوعى مصر والإسلام.

كذلك يظهر تجديد شوقى فى شعره الغنائى من حيث الشكل والمضمون على حد سواء، ففى الشكل، كان لشوقى سلطان على النظم، سواء نظم مقطعات أو قصائد أو مطولات، بالإضافة إلى تفننه الفذ فى الخطاب الشعرى والحوار بصفة خاصة، وكذلك استخدامه كل عروض الشعر وقوافيه (عدا بحر المضارع)، ولزوم مالايلزم فى عدد من الأشكال الشعرية تضم مجموعة من القصائد والأراجيز والموشحات والأزجال، بل المواويل الشعبية كذلك.

وكانت أداة شوقى فى كل ذلك هى اللغة الفصحى المحافظة، التى تربط بينها وبين شوقى ليس مجرد العلاقة العاطفية وكفى، بل أيضا صلة روحية كبيرة، إذ هى لغة القرآن الكريم.

وقف عرفان شهيد وقفة متأنية، أمام قضية الوحدة العضوية مع تعدد المضامين فى قصائد شوقى، ودافع بموضوعية فريدة، كما أيد حديثه بإشارات ذكية تشهد لشوقى بأنه أخلص بعض قصائده لموضوع واحد، مشيراً إلى أن كثرة المواضيع فى القصيدة الواحدة لاتقصر بها عن وفائها بوحدة عضوية على نحو أو آخر.

أما بالنسبة إلى المضامين، فكان تجديد شوقى واضحا فى أغراض المدح والرثاء والغزل، وقد نجتزئ هنا فقط بعضاً من إبداعات عرفان شهيد عن تجديد شوقى، ذلك أن الشاعر فى المدح مثلا، قد ارتقى إلى عرض عدد من المفاهيم والأفكار السياسية، ومعنى ذلك أن القارئ يحس بوجود مسحة فكرية أو قل الشعر المبَطن بالفكر السياسى، كما أنه فى مدائحه لم يقتصر فى كل مرة على واحد وكفى كما هو الحال دائما فى المدح التقليدى، فقد يمدح الخديوى فى مصر ثم يمدح الخليفة فى الآستانة، بالإضافة إلى أنه يربط ربطا جيدا فى مدائحه بين الماضى والحاضر، بل بين الحاضر والمستقبل. وقصائد المدح لدى شوقى لم تكن نتاج رغبة أو رهبة، ولا أدل على ذلك من أنه أحيانا مدح رجالا ليس لهم سلطة بالقصر، وذلك كالمثال مختار.

وهكذا، يتدرج المؤلف فيوضح جديد شوقى وتجديده فى هذه الأغراض، حتى يصل إلى الخمريات فيناقش الموضوع من وجهة نظر خاصة، إلى أن ينتهى بالقول ص ١٧٩ : «أنطقته الخمر بالشعر الجميل وجعلته يقوم بتجديدات فى بناء القصيدة العربية» . ومهما يكن توجيه ذلك، فإنى أحس بتحفظ شديد وأنا أقرأ هذه العبارة.

يستطرد المؤلف بعد ذلك ليورد عدداً من مظاهر التجديد فى المضامين، أهمها قصائد الحفلات، شعر الأطفال، الحكايات، الأسرة، الشعر الاجتماعى (الطفل والمرأة) الشعر السياسى، الشعر الوطنى، القومية العربية، الخلافة الإسلامية، الحضارات والتاريخ، الأماكن البعيدة (البحر الأبيض/ أوروبا/ سويسرا/ جنيف وغيرها) البحر والماء، الفنون، الموسيقى، التلحين والغناء، والفنون التشكيلية. وفى كل ذلك، أبان مؤلف الكتاب عن مدى تجديد شوقى بلغة واضحة ومحددة وأفكار مرتبة ومتصاعدة: زخم تأليفى رائع يستحق فعلا الإشادة والتقدير.

يخصص المؤلف الباب الخامس لمسرح شوقى، ويعتبر جهد شوقى هذا بمثابة التجديد الصحيح فى تاريخ الشعر العربى، برغم أن نتاجه فى هذا المجال إنما يرتبط بآخر خمس سنوات من عمره، أبدع خلالها ست مسرحيات.

بمناسبة الرقم وعما إذا كانت ست مسرحيات أو أكثر، أود هنا أن أمس بملاحظة عن عدد المسرحيات، إذ هى ست فى ص ٢٣١ وسبع فى ص ٢٤١، وثمان فى ص ٢٤٢ ثم إن صفحة ٢٤٤ تشير إلى مسرحياته التاريخية الست، وبعدها بسطور قلائل، نجد إشارة إلى هذه المسرحيات الثمانى، ثم إنه فى صفحة ٢٤٥ نجد ذكراً للمسرحيات المأساوية المصرية الثلاث، وفى المسرحيتين العربيتين. أعتقد أن ذلك بحاجة إلى مراجعة يتم خلالها توضيح ذلك للقارئ.

ماهو أهم، هو عرض المؤلف لمضامين مسرحياته واحدة واحدة، موضحا مظاهر التطور فيها شكلا ومضمونا على حد سواء. وقد استوقفه قليلا ملاحظات النقاد على مطولات شوقى الغنائية، على لسان بعض الشخصيات فى مسرحياته، مما كان له أثر سلبى على الحركة المسرحية، ومع ذلك فإن المؤلف يرى أن أثرها الإيجابى كان بارزا فى تصوير الشخصية وجوهرها الأصلى.

وتجئ الدراسات التحليلية فى الفصل الثانى من هذا الباب لتبلغ بالكتاب ومؤلفه إلى روعة النقد الموضوعى الهادف، وقد أقف هنا لحظة أشير فيها إلى بعض الانطباعات التى خرجت بها، وأنا أقرأ هذا الفصل وأستعيده مرات فى هذا الكتاب. شعرت بتواضع الكاتب فى مواقف كثيرة، لعل مثالا عليها ماذكره حين قال: فيما يلى ملاحظات تضاف إلى ماقاله عنها النقاد، يقصد بهم محمد مندور، شوقى ضيف، ومحمود حامد

شوكت، فهو إذن يعرف للآخرين جهودهم وهذه سمة الباحث المهذب والمؤرخ الواعي والناقد الحصيف، فما الأفكار والآراء الأدبية إلا لبنات يضيفها كل مجتهد في أوسع الساحات مرونة وتفسيرا وهي ساحة الأدب، إذ ليس ثمة رأي نهائي في مسألة ما، عكس ما نجد ضد ذلك أحيانا لدى بعض المتفيقهين من أدعياء النقد.

موقف آخر يحس فيه قارئ هذا الكتاب بنوع من الوفاء الأدبي ما أحوجنا إليه، يقول المؤلف ص ٣٥٠ «ووددنا لو أن الدكتور صبري أثبت نص «البخيلة» بكامله، ليتيسر للناقد الحكم على هذه الملهاة. ومهما يكن من أمر، فنحن مدينون له بهذه المعلومات القيمة عن البخيلة».

حبذا أن تسود هذه الروح بين كل العلماء والمفكرين والنقاد والباحثين، فالإحالة إلى جهود الآخرين سمة النبلاء من الناس.

يجئ الباب السادس حاملا عنوان شاعر العمود الإسلامي الأول، وأهم ظاهرة هنا هي تحديد المؤلف لمصطلحاته كشأنه في كل الكتاب، فهو يقول إن الشعر العمودي يقوم على اللغة والعروض والاتجاه البياني، والمضمون والشكل أو المبنى والمعنى، ثم الثقافة الإسلامية والإطارين الاجتماعي والسياسي. وفي صفحة ٤١٠ من الكتاب يقول عرفان شهيد إن كلمة عمودي تعني كلاسيكي، وخصائص الكلاسيكية تشمل العقلانية والتيار الأخلاقي وتصوير الواقع والاتكاء عليه مع الاعتماد على القواعد، ثم ظهور النتاج محوطا باللغة والعروض والاتجاه البياني.

ولغة المؤلف هنا ذكية، إذ يشير إلى أن من الممكن إطلاق النقد العمودي على النقد القديم أيضا (وجهة نظر، يعرضها لعل أحدا يتبناها).

ويخلص من كل ذلك، إلى الحكم بتفوق شوقي، وهو الشاعر القدير الذي فطن مبكرا إلى مواطن الضعف في أسلافه من الشعراء، ووجد أنها خمسة فتجنبها، وشوقي يشير إلى هذه المواطن (ص ٣٨٣ من الكتاب) : «دخولهم - أي السالفين من الشعراء - في مضيق اللفظ والصناعة بدل فضاء الفكر والخيال وإيثارهم الكلفة والتعقيد بدل نور الإبانة والتوضيح، وإبقاء القديم على قدمه، وانغماسهم في التشابيه وبعدهم عن الحقيقة».

يتعرض الكاتب هنا إلى التقسيم التقليدي للأدب إلى عصور، وهو يفضل تسمية كل القديم في العصور المختلفة بالعمودي، تمييزاً له عما جاء بعده من شعر حر. وهويشير إلى أن التقسيم التاريخي قد أظهر الفروق الفردية بين العصور وهي فروق طفيفة، وأنه أغفل السمات المشتركة وهي أساسية، ويرى تبعا لذلك أن العصور في التقسيم الجيد المقترح، إنما تمثل «فروعاً» من جذع العمود الكبير الذي ينتظمها جميعها.

والعصور الأدبية من وجهة نظره محصورة في العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي الذي يقول عنه إنه ينتهي بحلّ الخلافة في العشرينيات من القرن العشرين (بالتحديد تم إلغاء الخلافة سنة ١٩٢٤) ثم العصر الحديث.

وقد أستسمح المؤلف هنا بإضافة أؤكد فيها أن العصر الإسلامي لايزال ممتدا، لم تتوقف منه حركة الشعر الحر، فهي تيارات يتعايش بعضها إلى جوار بعض.

وقد يحسب للمؤلف اتجاهه المعتدل من حيث عدم تعميمه للقضايا؛ إذ يذكر ص ٣٨٨ أن «تفوق شوقي يجب ألا يحسب على أساس تفوق في كل شئ، وحسبه التفوق في أكثر الفنون الشعرية».

يركز الباب السابع على نتاج النثر لدى شوقي باعتبار أن النثر هو شعر العربية الثاني، وهدف الكاتب من عرض ذلك مزدوج، إذ إنه أولا يرى أهمية دراسة نثر شوقي في إلقائه أضواء كاشفة على تجربته الشعرية، وهو ثانيا يثبت أن شوقي كما كان شاعر القصر، كان كاتب القصر أيضا، ولذلك دلالة جديدة على أنه كان يساهم في جوانب الحياة السياسية والوطنية بمصر.

ويشير الكاتب إلى أن نثر شوقي ليس كالنثر الفني المألوف الذي يعتمد السجع وزخرف القول لذاته، ولكنه يعتمد الفكرة والمضمون قبل كل شئ. ويأتي شكل هذا النثر ليتوزع بين ما هو نثر مرسل مطلق في معظم المقال، أو يجمع بين الكلام المرسل والكلام المسجوع، أو هو مسجوع فعلا ولكنه خال من المحسنات البديعية المألوفة التي غالبا ماتفسر النثر.

وأروع مافي هذا الباب أنه يجمع عدداً من الفنون النثرية التي كتب فيها شوقي فأبدع، وهي تربو على أكثر من عشرة فنون هي:

السيرة الذاتية (في مقدمة الشوقيات)، الروايات (وهي أربع على وجه التحديد، ثلاث منها فرعونية: عذراء الهند، لادياس، دل وتيمان، كتبها في الفترة ١٨٩٧ - ١٨٩٩، بالإضافة إلى الرواية العربية: ورقة الآس)، الحوار (كما يظهر في: شيطان بنتاءور، الذي نشر أولا سلسلة في الوقائع المصرية ١٩٠١ - ١٩٠٢ وهو عبارة عن تخيل تم

بطريق الحوار مع شاعر مصر القديمة، عن أحوال مصر السياسية والأخلاقية والاجتماعية والأدبية)، المسرحية، وهى هنا (أميرة الأندلس). أدب الرحلة (يتحدث عن بضعة أيام قضاها الناثر شوقى، فى عاصمة الإسلام)، وقد نشر مسلسلا فى جريدة «المؤيد» ١٨٩٩. النقد، وهو من فنون النثر العلمى، ويتحدث عن الأدب والشعر، على النحو الوارد فى مقدمة الشوقيات. النثر الشعرى، وهو شئ آخر غير الشعر المنثور، وهذا مبعثر فى آثار شوقى النثرية، ومثال عليه تلك القطعة الرائعة التى أبدعها فى وصف حلوان. المقالات، وهى التى تشملها أسواق الذهب، أو المقالات الأخرى المنشورة فى الصحف، وهى عبارة عن تأملات فى الحياة والواقع التاريخى، وهذه ليست كأطواق الزمخشرى، ولا أطباق الأصفهانى، التى تدمغها حلية السجع. الرسائل، وأروعها رسالة شوقى إلى محمد فريد (يشير عرفان شهيد إلى أن لشوقى الكثير من هذه الرسائل، وذلك فى مكتبه القائم حتى الآن بشارع الجلاء، ويهيب بالباحثين أن يسارعوا إلى نشر هذا، أسوة بما نراه فى أوروبا من نشر رسائل الشعراء الكبار: هامش ٣٣ صفحة ٤٢٥). الحكم والأمثال، ولشوقى من ذلك مجموعتان تجد إحداهما فى أسواق الذهب، على حين تم نشر الأخرى فى جريدة «الظاهر»، ولاينسى المؤلف هنا أن يشير كذلك إلى خطاب شوقى أمام مؤتمر المستشرقين فى جنيف، سنة ١٨٩٤ الذى يعدّ بحق فريداً من نوعه؛ حيث كانت هذه هى المرة الأولى والأخيرة التى ألقى فيها شوقى شيئا من تأليفه؛ إذ لم تكن تلك عادته، ولهذا فإنه لم يكن كحافظ إبراهيم يلقى القصائد على الجمهور.

ويستطرد عرفان شهيد فى بابين آخرين يكمل بهما كتابه، هما الباب الثامن عن شعر شوقى شاعر الطبيعة، والباب التاسع عنه شاعراً للتاريخ، حيث إن الطبيعة هى حواء الشعر، على حين أن التاريخ هو آدمها، ومعنى ذلك أن كلاً من الأم والأب ملهم للشاعر، وهما يتكاملان سويا فى شعر شوقى.

أما شاعر الطبيعة - وهو موضوع الباب الثامن - فيستهله الكاتب بذكر عاملين كانا سببا فى ذلك، هما التجربة الذاتية لدى شوقى فى كثرة أسفاره؛ حيث راح يلقبه بسندباد الشعراء، وكذلك قراءاته الكثيرة، وقد كان ابن خفاجة الأندلسى شاعره المحبّب فى هذا المجال.

ولشعر شوقى فى الطبيعة مميزات أهمها: الواقعية، والإسلامية، وتضامن الطبيعة مع التاريخ؛ إذ يصورها ويؤرخ لها فى الوقت نفسه، أى أنه يجعل الجمال (شكل الطبيعة) يتحدّ بالجلال (التاريخ)، لكونها من الأزل «صبغة الله»، كذلك فإن الطبيعة لدى شوقى طبيعة ممتدة تشمل الكون كله بما فيه من سماء وشمس وقمر وفصول وبروق ورياح وأنسام وجبال ورياض وحدائق ونخيل ونسور وأسود وماء وبحر... إلى آخره.

شوقى بكل هذا لايعدّ مادح الملوك - كما يشاع عادة - ولكنه كان كاهن الجمال فى معبد الكون.

ويخصص الكاتب فصلا إضافيا فى هذا الباب الثامن يورده تحت عنوان: شاعر البحر الأبيض المتوسط، وشاعر حضارات المتوسط.

وهذه فى الواقع دراسة تفصيلية لشعر شوقى فى المتوسط، الذى ظل مهملا - كما يشير الكاتب - فى وعى العرب الشعرى، حتى جاء شوقى فأحياه.

وكان طبيعيا وشوقى يبدع فى المتوسط، أن يعرج على أنهار المتوسط فيكتب معلقة - إن جاز التعبير - عن النيل، وكذلك عن الخلجان والممرات المائية، وجزر المتوسط ومعاركه البحرية، وأقطار حوضه ومدنه، بالإضافة إلى عدد من الشخصيات التاريخية من العصر الفرعونى، والهيلانى، والعربى الإسلامى، وحتى العصر الحديث.

ولكى تتزاوج الصور وتكتمل، يأتى الباب التاسع والأخير فى كتاب عرفان شهيد، ليقدم شوقى إلى القراء على أنه شاعر التاريخ، وهو يبدأ بمقولة تذهب إلى أن شوقى هو شاعر التاريخ الأول فى الأدب العربى، ويظل يدلّل عليها بما هو مقنع ومقبول.

وهو يعتبر شوقى شاعر الماضى والحاضر والمستقبل، مشيراً إلى أن عوامل ذلك ترجع إلى ذاكرته القوية، وقد أثر عنه أنه كان يحفظ فعلا بعض مواد من المعاجم اللغوية، بالإضافة إلى قربه من القصور والسلطة، بما جعله فعلا يصنع مع المسؤولين تاريخ مصر، هذا إلى جانب أنه عاصر مصر قبل الاحتلال البريطانى وعايشها بعده كذلك، ومعنى ذلك أنه رآها مستقلة ورآها محتلة، بل رآها تابعة للرجل المريض ممثلا فى الخلافة العثمانية، فتكونت من هذه النظرة وتلك ما هيأ له الوصول إلى نظرة ثاقبة فى تاريخها المتصل.

وشوقى كانت لديه قدرة على وصل الحاضر بالماضى، ثم وصلهما معا بالمستقبل.

وإلى جانب كونه شاعر هذه الأزمان جميعها. فقد كان كذلك - كما يثبت المؤلف - شاعر الحضارات، وهمزيته التاريخية خير دليل على ذلك.

وكان يروقه الدور الأيوبى فى تاريخ مصر، كما كان معجبا بصلاح الدين الأيوبى على وجه خاص.

الإسلام هو رؤيا الشاعر العالمية، بما جعله بحق - إلى جانب ما سلف - شاعر الإسلام والتاريخ الإسلامى، ولا يخفى من نتاجه الشعرى والأدبى ما جاء خاصا بالعقائد، والرسول عليه الصلاة والسلام، والقرآن الكريم، وآل البيت، وغرامه بدور الأمويين، ثم عرضه الصراع بين الإسلام والروم والمتوسط، وفهمه العميق للخلافة ومواكبته لمفهومها المتطور.

وبانتهاء الأبواب التسعة للكتاب، يذكر المؤلف المراجع، ويمهد لذلك بكلمة عن الدراسات والمؤلفات الشوقية، ثم يورد قائمة بأعمال شوقى الأدبية: شعره القصائدى، آثاره النثرية، والمسرحيات، كما يورد الدراسات مشيراً إلى أن أعدلها فى تقويم شعر شوقى كتابان أحدهما لشوقى ضيف والآخر لطه وادى، كما ذكر أن أعمق دراسة ركزت على خاصية من شعر شوقى، إنما جاءت على يد محمد الهادى الطرابلسى، ويعتبرها فتحا جديدا فى مجال الدراسات الشوقية.

وأخيرا يذكر الدوريات، ويخص مهرجان حافظ وشوقى الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٨٢، مؤكدا أن أميز ما ظهر فى هذا المجال: عددان من مجلة «فصول» عن شوقى وحافظ. ويختم حديثه عن المراجع بإيراد عدد من المجموعات الببليوجرافية ثم فهرس الأعلام صفحات ٥٧٥ - ٦٠٠ نهاية الكتاب الذى يظهر فيه ضريح شوقى فى صورتين شمسيتين نادرتين.

وبعد:

فلا يسعنى فى نهاية هذا العرض، إلا أن أشيد بهذا الكتاب ومؤلفه: تقديرا وعرفانا لدور الباحث المخلص الذى يتبنى عمله فيجوده ويخلص فيه. وأقول صادقا إن هذا العرض أو غيره إنما ظلم الكتاب وصاحبه، لأن عظمة هذا الكتاب إنما تكمن فى استقصاء الفكرة وتقليبها على وجوهها المحتملة، ثم الانتهاء إلى رأى موضوعى تدعمه البراهين وتؤيده النماذج والوثائق، ولن يشعر بذلك إلا قارئ الكتاب نفسه.

وهذا كله يحسب لهذا الفارس الذى أعطى الظاهرة الشوقية وقته وفكره وجهده، فكان هذا الكتاب الفذّ الذى يؤصل للقارئ حقائق ما يعرف عن شوقى، ويضيف من الجوانب ما يعد فعلا جديداً فى بابه.

وكتاب عرفان شهيد: (العودة إلى شوقى أو بعد خمسين عاما) لم يخرج ليعطى الناس معلومات عن شوقى قد يجدونها عند آخرين، ولكنه يعطى المعلومة ممحصة مدققة موثقة، وهو بذلك، إنما يرسى أساسا فريدا للدراسات الأدبية المتأنية - وأشدد النبر على كلمة المتأنية - ذلك لأن ما يحسب للباحث فعلا - وهو هنا عرفان شهيد - طول نفَسه، وصبره، ورؤيته الشاملة، وتجميعه بين المتباعدات بعين ذكية، إلى جانب اختباره ما يقرأ، وتقليب احتمالاته، ثم الوصول أخيرا إلى اتخاذ قرار يتسم بالإقناع، نتيجة العرض الموضوعى المحايد.

صحيح أننا نلمح التعاطف الشديد والإعجاب بشخصية شوقى، وهذا فى رأيى أمر طبيعى لا تنبغى مناقشته أو اعتباره نقطة ضعف، فنحن فعلا أمام عبقرية شعرية ونثرية فذة لا يجود الزمان كثيراً بمثلها، وإن الإعجاب بشوقى ينبغى أن يكون بدافع قومى وعربى، وهذه مسؤولية الناقد العربى الذى من حقه أن يجلو تلك الصفحات الرائعة فى التراث العربى، وأن يذيع على الناس قممه وأعلامه.

وميزة أخرى فى الكتاب، هى توثيق الآراء والأفكار توثيقا منهجيا سليما، وهنا تكتسب هوامش هذا الكتاب أهمية من نوع خاص، إنها ليست فقط مجرد توثيق عادى، بل إن بها إضافات جيدة ومعلومات ثمينة، وإذا كنت قد قرأت الكتاب بإمعان مرة أو مرتين على الأكثر، فإن غرامى بالهوامش وما فيها من كنوز، جعلنى أعود فأقرؤها مرات ومرات.

يحس قارئ هذا الكتاب بأن المؤلف مثقف واع، واسع الاطلاع، وهو مؤرخ وأديب وناقد وباحث فى وقت واحد، إنه مؤلف شامل، معلوماته التاريخية واسعة وواعية، فهو يرد كل حدث إلى مجرياته تماما فى الزمان والمكان الصحيحين، وواضح جداً أنه ملم بمعرفة التاريخ العربى والأوروبى كذلك.

المؤلف حرص دائما على تحديد مصطلحاته أو توضيحها، وهى من الحسنات التى تذكر له ولكتابه.

الكتاب يستمد انطلاقاته من علم الاجتماع الأدبى، وذلك إذ يسعى المؤلف جاهدا إلى النظر إلى القيم الفكرية والجمالية لدى شوقى فى ضوء المواقف التاريخية والاجتماعية للحقبة التى عاش فيها، ومن خلال هذا النظر، تتبدى الآفاق الإبداعية فعلا للظاهرة الشوقية،

بما يجعلنا نؤكد أن الكتاب فعلا قد حقق هدفه.

ميزة أخرى للمؤلف، هى موازنة الآراء وترجيح ما يستحق منها إلى ترجيح.

وإذا كان الكمال لله وحده، فقد أرى أن لا غضاضة فى عرض بعض النقاط التى أود لو سنحت فرصة أن أحاور المؤلف حولها، ومعنى ذلك أن إيرادها هنا ليس حكما نهائيا على شئ بأى حال، ولكنها فقط من قبيل مداخلات الراغب فى التعلم لا أكثر ولا أقل، ومن ذلك (إضافة إلى ما تناثر أثناء العرض لارتباطه بالسياق):

أقسام الكتاب الرئيسية تسعة «أبواب»، ولكن أحيانا يشار إلى أحدها على أنه «فصل»، ومثال على ذلك، ما جاء بهامش ٣٥صفحة ٤٢٦ حيث يشير الكاتب إلى أحد الملاحق قائلا إنه (فى فصل الأدوار الثلاثة) والأدوار الثلاثة هى عنوان «الباب» الذى بدأ بصفحة ٦٣. الذى يلحّ على إيراد هذه الملاحظة، هو أن الكاتب فى الأبواب، قد يضع فصولا، فلكى لا يختلط هذا بذاك.

هامش التوثيق يحتوى أحيانا معلومات قيمة، ولا غبار على ذلك، النقطة هنا، هو الهامش الذى يضيف جانبا أساسيا من جوانب القضية المعروضة فى صلب البحث، أمام ذلك قد يتساءل متعلم مثلى، ولماذا لا نضم الجوانب بعضها إلى بعض فى مسار العرض الأصلى للكتاب، مثال على ذلك، هامش ٢ صفحة ٤٨٦.

فى صفحة ٤١٩ نجد تفسيراً للمقطوعات المسجوعة فى أسواق الذهب بأنها جاءت تعويضا وبسطا لإيضاح ما لم يستطع شوقى أن يقوله شعراً أو ما لم يكن له مكان فى شعره.

وأرانى أمام هذا فى حيرة، وأخشى أن يمتد فهمى بعد قراءة هذه الفقرة إلى أن شوقى وهو «ملك الشعر» وليس أميره فحسب، كانت تستعصى عليه بعض الأفكار لتكون شعراً !.

فى هامش ٩ صفحة ٤٩٥ «وبالتالى»، أعتقد أن الصحيح: «والتالى».

بعد اكتمال الكتاب بأبوابه التسعة، يجد القارئ ملحقا عن «شوقى ومصر الفرعونية» وهو مقال تم نشره فى مجلة «فصول» تقريبا بالتزامن مع إعداد الكتاب والانتهاء منه، وسؤال: هل بقاء هذا المقال ضرورى بعد كل ما قيل فى الأبواب التسعة؟

وأتساءل أيضا: هل هناك شروط لتوازى حجم الأبواب فى الدراسات الأدبية والنقدية؟ إن لم تكن، فلا سؤال.

ينقص الكتاب تعريف القارئ عن انطباعات السامعين أو القراء حيال القصائد الشوقية أو على الأقل بعضها، مما كان له أثره ولا شك فى المجتمع، وذلك كى تكتمل الصورة تماما من رؤية التفاعل الحادث بين تجربة الباث وتجربة المستقبل، وهى ما تغرى القراء جميعا على اختلاف مستوياتهم التذوقية.

بدأت قراءة الكتاب وانتهيت منه ولدى إحساس بأن شعر شوقى كله كان مستويا من الناحية الفنية والجمالية، ولم أشعر بأن ثمة تفاوتا على نحو أو آخر، حسب ماهو مألوف لى من قراءة مؤلفات أخرى عن شوقى. ولست أدرى عما إذا كانت هذه أيضا نقطة جديرة بالنظر. على سبيل المثال، قصيدة شوقى فى اللورد كرومر كانت أقوى من قصيدته فى دنشواى، على نحو مايشير إليه ماهر شفيق فريد، فى عرضه لكتاب منح خورى: (الشعر وصنع مصر الحديثة ١٨٨٢ـ ١٩٢٢)، انظر صفحة ٢٨٣: «مجلة فصول»: عدد شوقى وحافظ.

قارن المؤلف بين البارودى وأحيانا إسماعيل صبرى، وشوقى، ولكنه لم يذكر شيئا عن المقارنة بين شوقى وحافظ، ربما لأنه وجد أن عددى «فصول» قد تكفلا ببيان تلك المقارنة على نحو رائع. انظر: «فصول»، الجزء الأول، المجلد الثالث، العدد الأول(أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٢)، والمجلد الثالث، العدد الثانى (يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٣).

لم تكن ثمة طريقة واحدة أو نمطية للاستشهاد بشعر شوقى، فأحيانا يأتى باب كامل بل أبواب، دون ذكر بيت شعرى واحد، وأحيانا يتكدس فصل ما، أو باب معين بعدد من الأبيات أو المقطوعات الشعرية. كان المؤلف يحيل إلى القصائد ولكنه لا يذكر شيئا منها، كما فى الفصل الثالث مثلا، حين عرض فيه للشكل.

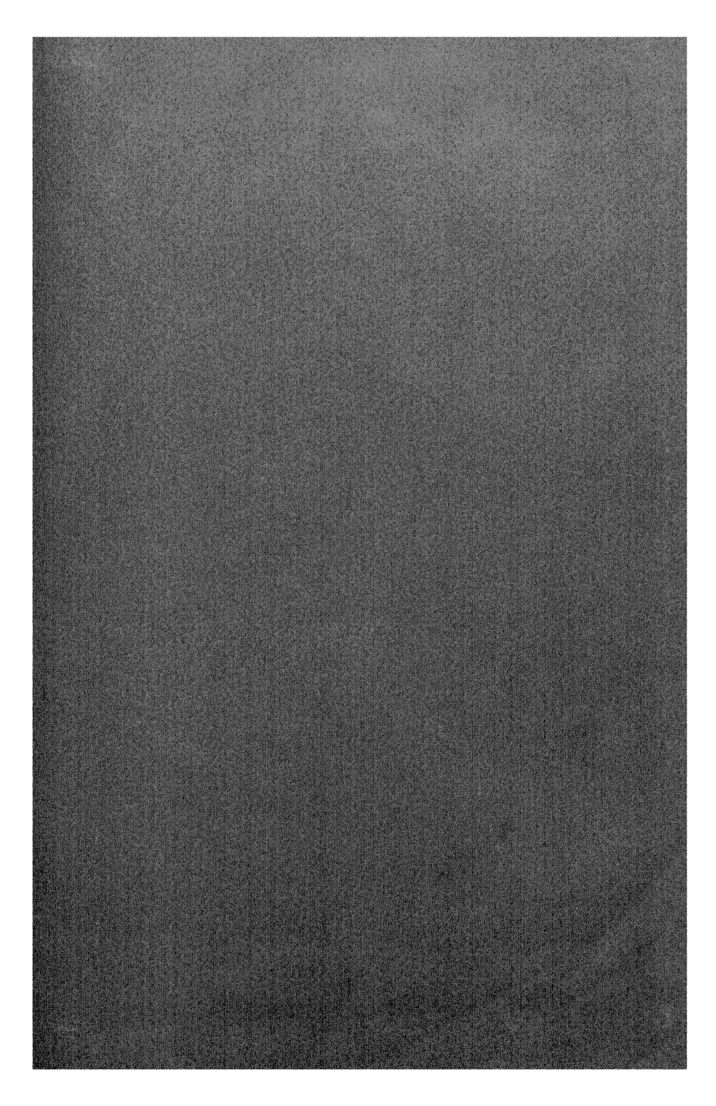
جاءت ملاحق الأبواب إضافات وإضاءات رائعة، ولكنى لم أر ما يمايز بينها وبين ماجاء في الأبواب الأصلية نفسها، فلماذا لم تنسج معها؟ مجرد سؤال.

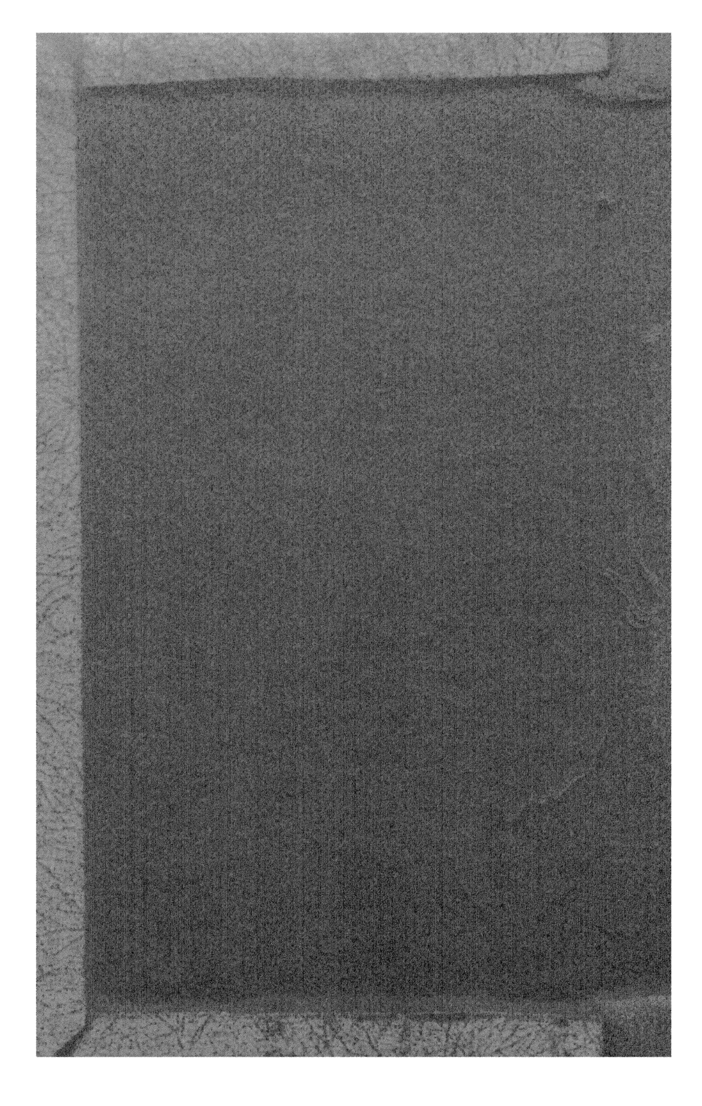
فى الفصل الأول من الباب الثامن ص ٤٣٤، هناك فقرة تحمل رقم ٢، وهى تتعلق بالمسحة القرآنية التى انعكس صداها فى شعر شوقى فى الطبيعة، وهى بحاجة إلى إعادة نظر وصياغة جديدة.

ومع كل ذلك، يظل كتاب (العودة إلى شوقى أو بعد خمسين عاما) من الكتب المرجعية الوثائقية المبتكرة، حول هذه العبقرية الفذة، كما يظل لمؤلفه: عرفان شهيد، أثره الذى لاينكر فى جدية البحث، وطول النفس، وروعة الإبداع.



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب






Bibliotheca Alexandrina
0531759